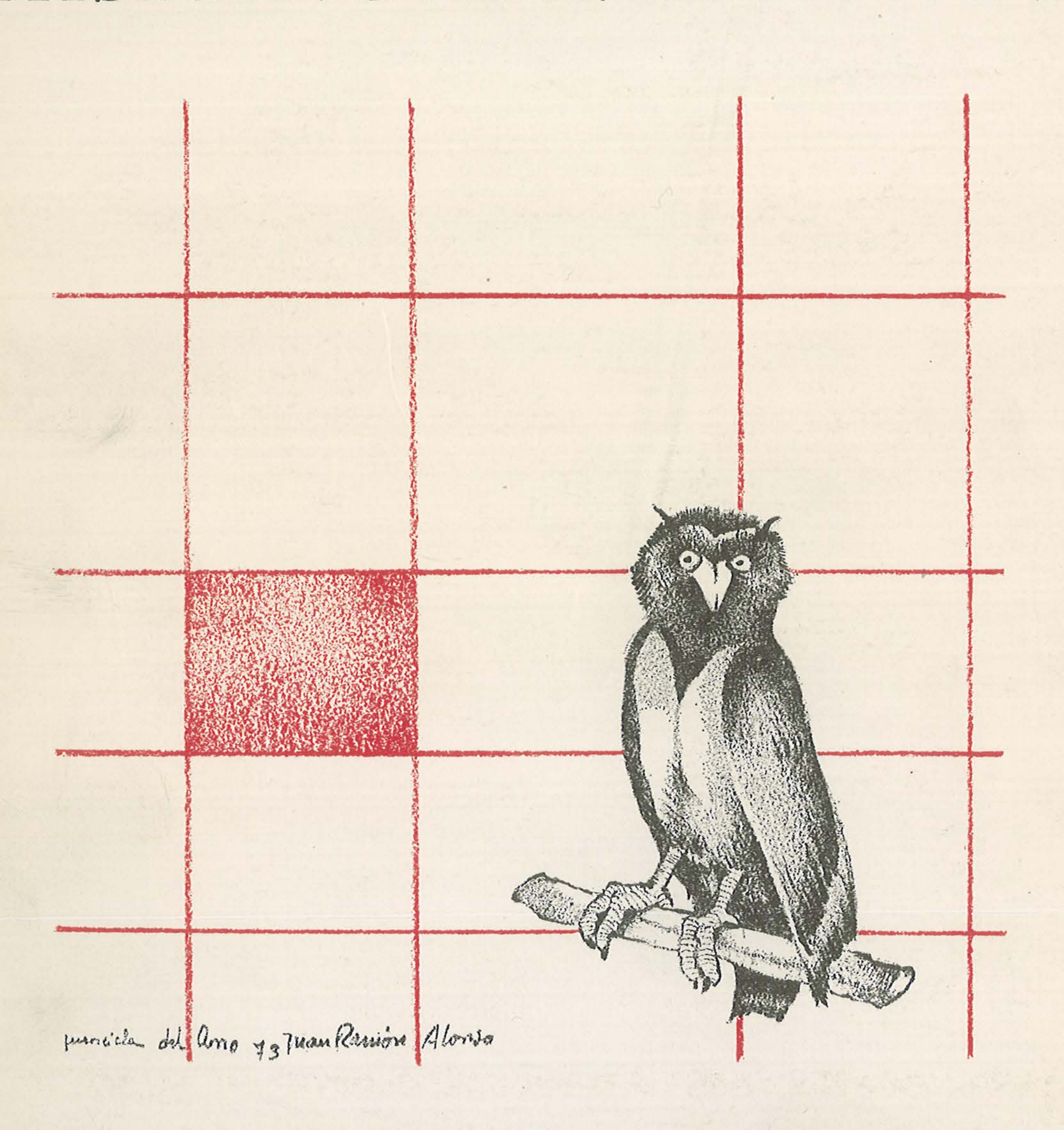
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 301

JULIO 1975

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

301

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 301 (JULIO 1975)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Portada: FUENCISLA DEL AMO Y JUAN RAMON ALONSO.

ARTE Y PENSAMIENTO

MANUEL GOMEZ MORENO EN LA PERSPECTIVA DEL 98 *

A Manuel Gómez Moreno, muerto a la edad de cien años en 1970 (1), se le ha dedicado un número relativamente reducido de artículos si lo comparamos con la abundancia de trabajos y homenajes suscitados por su compañero contemporáneo y amigo Ramón Menéndez Pidal (2).

Se pueden avanzar varias explicaciones a esta penuria, empezando por el desinterés casi general de los medios hispanistas por la Historia del Arte y por la falta de información de muchos historiadores de Arte que no pasaron casi nunca en sus artículos dedicados a Manuel Gómez Moreno de lo mero anecdótico y de apuntes de tipo reseña bibliográfica, todo ello consecuencia de la excesiva parcelación de nuestro saber actual. La abundancia y la variedad pasmosa de sus temas de investigación y la indiferencia que manifestaba hacia los honores desafían los acostumbrados criterios de

---

* Este texto es la ampliación de la comunicación leída en el V Congreso Internacional de Hispanistas en Burdeos, el 6 de septeimbre de 1974, con el título «Manuel Gómez Moreno y el 98».

(1) Con motivo del centenario de Manuel Gómez Moreno se publicó su bibliografía: «Bibliografía de D. Manuel Gómez Moreno, homenaje en el centenario de su nacimiento», por su hija María Elena Gómez Moreno, con la colaboración de Jesús Bermúdez Pareja. Publicado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Fundación Rodríguez Acosta. Madrid, 1970.

La revista «Insula» había consagrado gran parte de sus páginas a Gómez Moreno, primero en 1951 (n.º 68, 15 de agosto de 1951), y luego en 1960 con motivo de sus noventa años (n.º 169, diciembre 1960), antes del número 280 de marzo de 1970, que fue el del centenario (véase nota 7).

(2) Entre los cuales figuran varios números extraordinarios de revistas dedicados a Menéndez Pidal, por ejemplo, el de «Revista» (Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses), «Homenaje a D. Ramón Menéndez Pidal», año IV, n.º 4, La Coriuña, 1968, y el importante tomo de «Cuadernos Hispanoamericanos», n.º 238-240, Madrid, octubre-diciembre 1969.

Citemos también el interesantísimo de Dámaso Alonso: «Menéndez Pidal y la cultura española», conferencia pronunciada por don Dámaso Alonso el día 9 de diciembre de 1968 en homenaje a la memoria de don Ramón Menéndez Pidal, Instituto «José Cornide», La Coruña, 1969.

El pequeño volumen de Carmen Conde: «Menéndez Pidal», Col. Grandes escritores contemporáneos, n.º 5, Unión Editorial, Madrid, 1969, pone la personalidad y la obra del escritor al alcance del gran público.

tipo universitario y, por otra parte, quizá porque siendo sobre todo hombre de acción, siempre preocupado de seguir para adelante, don Manuel nunca intentó expresar sus ideas en un sistema; era muy difícil intentar dar una idea cabal de su obra y buscarle coherencia.

Entre los que mejor dieron cuenta de su personalidad y de sus trabajos citaremos a su discípulo Enrique Lafuente Ferrari en *Mi don Manuel Gómez Moreno* (homenaje al maestro en sus noventa años) (3) y Julio Caro Baroja en *Don Manuel al hilo del recuerdo* (Gómez Moreno en su centenario vivo) (4), mientras Rafael Lapesa, en otro interesante artículo, insistía sobre el aporte de don Manuel a la historiografía y a la lingüística (5), dominio en el cual colaboró con Menéndez Pidal. Otro artículo de Juan Antonio Gaya Nuño, titulado *Ante el centenario de Gómez Moreno. Historia de sus libros,* sitúa a Gómez Moreno en la tradición de los grandes tratadistas de arte desde Pacheco (1564-1644) y Palomino (1655-1726) hasta Ponz (1725-1792) y Ceán Bermúdez (1749-1829) valorando el conjunto de su obra incluso en su aspecto literario (6).

Me pareció que al incluir a Gómez Moreno dentro de los hombres del 98 (7) (como se ha hecho también para Menéndez Pidal), Lafuente daba pie a una tentativa interesante de explicación de su trayectoria y de su obra; pero me parece necesario rechazar la idea de generación que es demasiado parcial e insuficiente para dar cuenta de aquel extraordinario movimiento de intento de regeneración y de preocupación por el problema de España, que empieza mucho antes del 98 y se manifiesta en los escritos de autores tan diversos como Menéndez y Pelayo, Clarín, Costa, Ramón y Cajal.

En efecto, veremos que si Manuel Gómez Moreno tuvo amistad con escritores catalogados como típicos representantes del 98, como Ganivet y Unamuno, y tiene parentesco espiritual con ellos y

---

(3) Enrique Lafuente Ferrari: «Mi Don Manuel Gómez Moreno» (Homenaje al maestro en sus noventa años), en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», tomo 68, I, 1960, páginas 289-319.

(4) Julio Caro Baroja: «Don Manuel al hilo del recuerdo» (Gómez Moreno en su centenario vivo), en «Boletín de la Real Academia de la Historia», tomo CLXVII, cuaderno II (1970), pp. 117-132. Incluido luego en el volumen de Julio Caro Baroja: «Semblanzas ideales», Taurus, Madrid, 1972, pp. 245-262.

(5) Rafael Lapesa: «Don Manuel Gómez Moreno» (1870-1970), en «Boletín de la Real Academia Española», año LVIII, tomo L, septiembre-diciembre 1970, cuaderno CXCI, pp. 398-409.
Más anecdótico, pero muy interesante también, es el artículo de Antonio Tovar: «Mi maestro don Manuel Gómez Moreno», en «Boletín de la Real Academia Española», año LIX, tomo LI, cuaderno CXCII, enero-abril 1971, pp. 67-82.

(6) Juan Antonio Gaya Nuño: «Ante el centenario de Gómez Moreno. Historia de sus libros», en Archivo Español de Arte, tomo XLII, n.º 165, enero-marzo de 1969.

(7) Enrique Lafuente Ferrari: «Don Manuel Gómez Moreno, un centenario del 98», en «Ínsula», n.º 280, marzo 1970, p. 1.

algunos más, tuvo también muchos puntos de contacto con Facundo Riaño, Giner de los Ríos, Cossío y la Institución Libre de Enseñanza y que, como heredero de una larga tradición erudita —la de los tratadistas de arte desde el siglo XVII y de los grandes polígrafos del siglo XVIII—, es uno de aquellos sabios que tanto auge dieron a la cultura española de los últimos decenios del siglo XIX y primeros del XX (Ramón y Cajal, Asín Palacios, Ribera, Menéndez y Pelayo...) y cuyo detenido estudio pondría de relieve la importancia enorme que tuvieron en el movimiento regeneracionista, aunque Laín Entralgo piensa (erróneamente en mi opinión) que «el tono distintivo del 98, tal como suele entenderse esta denominación, lo dan los literatos, no los sabios» (8). Hay que subrayar la frase «cómo suele entenderse esta denominación», porque parece indicar un recelo del autor frente a los límites de este concepto; en efecto, ya el mismo Laín Entralgo, si tuvo un enfoque adecuado al dar el título de *España como problema* a sus dos interesantes tomos de ensayos publicados en 1956, parece extraviado por la idea de las generaciones sucesivas que le obligó a buscar divisiones poco adecuadas, diluyendo así el tema en multitud de facetas y quitándole coherencia.

De trabajos más recientes, como el de María Dolores Gómez Molleda (9), se desprende la idea de que hay muchos puntos de vista comunes entre hombres pertenecientes a lo que antes se llamaba generación del 98 e institucionistas y hasta personalidades consideradas como reaccionarias como Menéndez y Pelayo.

Por otra parte, sería imprescindible relacionar todas estas inquietudes con las que se expresaban en Cataluña en la época llamada del modernismo.

Mientras tanto se conserva, pues, el concepto de 98 porque es práctico y evocador, pero sólo en su sentido más amplio, como símbolo de aquella preocupación por España y de las inquietudes fervorosas, de las cuales el desastre fue en cualquier modo el catalizador. A la luz de este concepto se intentará dilucidar algunas componentes de una personalidad tan compleja y tan rica como la de don Manuel Gómez Moreno, insistiendo sobre todo en su sentido de la historia y su concepto de lo español, temas, en mi opinión, capitales para el estudio de las inquietudes españolas de aquella época.

---

(8) Pedro Laín Entralgo: «España como problema», Aguilar, Madrid, 1956, tomo I, p. 120. De este libro se habían publicado anteriormente en la Colección Austral los ensayos sobre «Menéndez Pelayo» (n.º 1077, 1952) y «La Generación del 98» (n.º 784, 1.ª edición, 1947).

(9) María Dolores Gómez Molleda: «Los reformadores de la España contemporánea», BSIC, Madrid, 1966.

Pero antes hay que hablar de la amistad que unió a Manuel Gómez Moreno primero con Ganivet y luego con Unamuno, así como de sus relaciones con la Institución Libre de Enseñanza.

A Ganivet le conoció en la Universidad de Granada y en un artículo titulado *Angel Ganivet estudiante* (10), publicado en 1952 en *Clavileño,* da el balance y los recuerdos de aquella amistad. Sus relaciones en la Universidad duraron dos años hasta que, obtenida la licenciatura en Letras en junio de 1888, Ganivet marchó a Madrid para doctorarse. Aunque mayor que Manuel Gómez Moreno, Ganivet sólo llevaba un año de estudios en la Universidad al entrar aquél. (Ganivet se había retrasado en sus estudios, primero, por un accidente que le inmovilizó cuando joven y, luego, por las malas condiciones familiares que le llevaron a ser escribiente en una notaría.) Ambos se encontraban en las clases de griego de don Manuel Garrido. En este artículo, «Ganivet aparece visto por un condiscípulo, en cuyo recuerdo están grabados los rasgos extraños de aquella potente personalidad en ciernes, con noticias biográficas directas y significativas» (11). Nos da de él un retrato muy vivo: «Su figura entonces nada tenía de gallarda. Vestía de claro, género catalán; llevaba rasurado el bigote y dejaba una sotabarba que le daba aspecto de cochero, así como su nariz débil, de caballete aplastado, su cargazón de espaldas y algo de prognatismo, le acercaban a lo simiesco. ¡Bien ganó luego dejándose la barba, como aparece en el hermoso y exacto retrato de Pepe Almodóvar! Era muy corpulento, fumaba de continuo malos cigarros en boquilla de cerezo y llevaba un bastón de cayado, unas veces debajo del brazo y otras derecho y golpeando el suelo como bastón de ciego; tenía ojos claros de mirar dulce y penetrante, y su sonrisa inalterable atraía como transparentando limpieza de alma» (12). Intimaron pronto y se tutearon a pesar de la diferencia de medio social. Luego, en el verano de 1887, Gómez Moreno iba al molino de Ganivet a repasar griego. Siempre Ganivet le mandó sus libros y en 1897 se volvieron a encontrar en Granada, donde Ganivet regaló a don Manuel su *Idearium* y después ya no volvieron a verse. En su juicio sobre su amigo, Gómez Moreno insiste sobre «el lastre revolucionario que llevaba dentro y que despertó con visiones geniales al arrobo de lo extranjero, sobre sus recuerdos juveniles... libre de bachillerías eruditas a lo español, y anticipándose a nuestra crisis social tan profunda de fines de siglo» (13).

---

(10) Manuel Gómez Moreno: «Angel Ganivet, estudiante», en «Clavileño», marzo-abril, n.º 14, Madrid, 1952, pp. 1-4.

(11) Rafael Lapesa, art. cit., p. 407.

(12) Manuel Gómez Moreno, art. cit., p. 2.

(13) Manuel Gómez Moreno, texto inédito.

En cuanto a Unamuno, anudó estrecha relación con él cuando exploraba la provincia de Salamanca para la redacción del famoso *Catálogo Monumental* (14) y dio cuenta de aquella amistad en un artículo que quiso publicar anónimamente: *El Unamuno de 1901 a 1903 visto por M.* en el *«Boletín de la Cátedra Miguel de Unamuno»* en 1951 (15). De este artículo hecho a base de fragmentos de correspondencia de aquella época, cuando desde Salamanca don Manuel escribía a su novia y a su padre, se desprende su falta de prejuicios y su firmeza al no querer preocuparse de los odios suscitados por Unamuno, entonces Rector de la Universidad de Salamanca; apreciando su inteligencia y sus cualidades personales, sin dejar por eso de juzgar con cierto humorismo e ironía sus extravagancias y su falta de naturalidad en cuanto se encontraba en público. Según él, «Unamuno fue un chiquillo con zapatos nuevos para lucirse ante auditorios; pero, hurgándole, aparecía un alma ansiosa de rectitud y amor hacia lo que constituye las esencias de humanidad más dignas» (16). Y recuerda cómo le apareció en noviembre de 1901 «al doblar una esquina —¡plaf!— el rector en cuerpo, alma, gafas y paraguas» (17). Hay que notar la irónica alusión a las inquietudes metafísicas de Unamuno. Esta relativa falta de respeto hacia él y el denunciar «la afectación de rebuscamientos espectaculares que constituyeron su manía de publicista» (18), no le impidió considerarle como «nuestro gran revolucionario» y coincidir con él en muchos puntos de vista; así su pasión por España y su desconfianza hacia lo extraño. Hasta confiesa —y no sin cierta ironía hacia sí mismo— que don Miguel consiguió en el año 1901 contagiarle con sus interrogaciones metafísicas y llevarle hasta una crisis íntima (19). Pero no compartía su deseo de lucirse y sus ilusiones políticas y sabemos que si durante casi un año, en los últimos años del reinado de Alfonso XIII, tuvo el cargo de la Dirección General de Bellas Artes, fue, sobre todo, a instancias de su amigo Elías Tormo, que fue entonces Ministro de Instrucción Pública. Según su hija María Elena, aquella única experiencia de ac-

---

(14) Gómez Moreno hizo los volúmenes del «Catálogo Monumental» dedicados a las provincias de Avila, León, Salamanca y Zamora, pero ninguno de ellos se publicó en la época en la que fue redactado. El de Avila, escrito en 1903, comenzó a publicarse parcialmente en 1913, y sigue hoy todavía inédito (excepto algunos fragmentos); el de León, redactado de 1906 a 1908, se publicó en 1925; el de Zamora, escrito entre 1903 y 1905, salió en 1927, y el de Salamanca, escrito de 1901 a 1903, sólo llegó a publicarse en 1967.

(15) «El Unamuno de 1901 a 1903 visto por M...», en «Boletín de la Cátedra Miguel de Unamuno», Salamanca, 1951, pp. 13-31.

(16) Ibidem, p. 13.

(17) Ibidem, p. 16.

(18) Ibidem, p. 13.

(19) Ibidem, p. 17.

ción política le dejó escarmentado para siempre y hasta con trastornos de salud (20).

Otras alusiones de don Manuel a su amistad con Unamuno se pueden encontrar en el preámbulo que hizo al libro de Fernando Chueca, *La catedral nueva de Salamanca,* publicado en Salamanca también en 1951 (21). Recuerda cómo había conseguido contagiar a Unamuno con su interés por el arte y cómo el maestro, una tarde, le ayudó a limpiar fragmentos de obras de Nicolás Florentino encontrados en la Capilla Mayor de la Catedral vieja. También cuando en la Universidad encontró en un pequeño sótano cuatro estatuas de Felipe de Borgoña y un trozo de la predella pintada por Juan de Flandes acudió Unamuno y para festejarlo le convidó a comer a su casa.

Recuerda que para el rector de Salamanca eran entonces momentos de crisis. «Acababa de publicar su *Amor y Pedagogía,* doliéndose del poco éxito con que era acogida. Un año antes tomaba el chocolate con los frailes de San Esteban cada tarde y dialogaba con el obispo. Su inquietud religiosa le acuciaba; quizá pretendió hacer buenas sus ideas, más o menos peligrosas, ante la ortodoxia y fracasó con alejamiento de ella, más espectacular que íntimo, quedando en situación desairada; pero sin rozarse con la extrema izquierda, representada allí por el manco Dorado, y lejísimos del integrismo de Gil Robles, que excomulgaba por liberal al obispo. Unamuno se retrajo a un círculo de amigos limitadísimos, con quienes vagaba por carreteras y por la plaza a la caída de la tarde» (22). Entre estos amigos figuraban un catedrático, don Luis Maldonado, y los hermanos Rodríguez Pinilla.

Recuerda luego cómo una tarde leían sentados en una plazoleta de las afueras la poesía de Gabriel y Galán titulada «El Cristo Benditú», y cómo él les habló a este propósito de un crucifijo románico que habían sacado de un gallinero en San Juan de Barbalos. Luego fueron a verlo y de ello salió una poesía de Unamuno inspirada en el crucifijo. Era el momento en el cual Gabriel y Galán era apenas conocido aún.

Alude luego a los artículos sobre crítica americana, que Unamuno hacía para mejorar sus ingresos —entonces muy modestos— a los

---

(20) Entrevista de Juan Ramírez de Lucas, «Don Manuel Gómez Moreno, cien años fecundos», en «Bellas Artes 70», n.º 1, primer semestre 1970, pp. 47-53.

(21) Fernando Chueca Goitia: «La Catedral Nueva de Salamanca», historia documental de su construcción. Acta Salmanticensia, filosofía y letras, tomo IV, n.º 3. Universidad de Salamanca, Moreno se ha vuelto a publicar en el volumen de Manuel Gómez Moreno, «Retazos», CSIC, 1951. Con otro título, «Salamanca a principios del siglo»; este texto de Gómez Madrid, 1970, pp. 329-333, en el cual, con motivo del centenario de don Manuel, se reunían textos de difícil acceso.

(22) Manuel Gómez Moreno: «Retazos», p. 331.

dibujillos que hacía del natural «con gracia y sentido observador agudo, pero rehuyendo de la disciplina académica». Unamuno también se entusiasmó por las pizarras de Lerilla que estudiaba don Manuel y más tarde, hablando de ellas en el café, consiguió que le llevasen una pizarra goda con letra cursiva que luego regalaría a don Manuel al volver éste por pocos días a Salamanca en 1903.

A este propósito, parece interesante destacar como punto común entre don Manuel y estos dos escritores, Unamuno y Ganivet, que fueron amigos suyos, una fuerte preocupación por el lenguaje y los problemas lingüísticos. Ya sabemos que el siglo XIX fue la época del advenimiento en Europa, y, sobre todo, en Alemania, del interés por la lingüística. Así, por una parte, la introducción de los estudios lingüísticos en España era un factor decisivo para ponerla al nivel cultural de los demás países europeos y, por otra, el acercamiento al fenómeno lingüístico permitía una investigación sobre la originalidad peculiar del pueblo español y de las lenguas vernáculas de los distintos grupos que lo componen.

Notamos, pues, que la tesis leída por Ganivet en la Universidad Central de Madrid el 28 de octubre de 1889, para doctorarse en Filosofía y Letras, se titulaba *Importancia de la lengua sánscrita y servicios que su estudio ha prestado a la ciencia del lenguaje en general y a la gramática comparada en particular* (23), y que en su introducción expresa ideas sobre la Historia muy afines a las que encontraremos diseminadas por la proteica obra de Manuel Gómez Moreno; así, la idea de una mudanza radical de la Historia y de la sustitución de «las narraciones de hechos dispuestos en orden cronológico» por un «cuadro animado de la sociedad» y un concepto muy amplio del campo de la Historia, atendiendo no sólo al «círculo mezquino de los hechos *externos»,* sino a «la vida interna de las naciones consideradas como forma transitoria de una misma esencia, el linaje humano».

Así entendido lo historiable abarca las religiones, las ciencias, las artes, las costumbres, las instituciones y la ciencia del lenguaje es la que precede a todas, ya que es «la ciencia que estudia la vida interna de las sociedades, siendo como el crecimiento sobre el cual descansa la historia crítico-fiosófica». Ganivet destaca también en este texto la necesidad para el estudio de las civilizaciones pasadas del conocimiento directo de las fuentes, cuya llave viene siempre a ser en último término el lenguaje escrito.

---

(23) Angel Ganivet: «Obras completas», Madrid, Aguilar, 1951, pp. 875-910. Véase sobre todo pp. 875-877.

¿Y Unamuno? Para él, «El lenguaje es el fundamento de la sociedad y de la sociabilidad», y llegamos en seguida a la Historia: «¿Y la historia? ¿Es obra de la raza?, ¿de la sangre?, ¿del territorio? ¿Es etnografía?, ¿es geografía?, ¿es antropología, entendiendo por *ántropos* u hombre, el animal zoológico? La raza, claro está, en el sentido mismo en que emplean esta palabra lcs ganaderos de reses de todas clases, y, entre ellas, el averío. Pero la historia no es eso, sino que es, en esencia, palabra» (24).

En un ensayo de Gómez Moreno (25), sobre el cual volveremos en adelante, encontramos lo siguiente: «El señorío humano tiene su órgano peculiar de manifestarse colectivamente en la palabra. El lenguaje hablado es uno de los arcanos más inexplicables al sondearlo». Y añade más lejos: «Sabemos que la palabra, imagen del intelecto en vías de transmisión, es el órgano social por excelencia» (26). Como consecuencia natural viene el interés por la palabra escrita, no sólo «la escritura, transcripción del lenguaje con miras de divulgación», sino también la elaboración literaria que le permite expresar «las emociones recogidas por nuestro espíritu» (27).

Así se explica mejor la actividad llevada a cabo por don Manuel, primero en el estudio de las primitivas lenguas y alfabetos hispánicos (28) —demostró que había en España los más antiguos alfabetos de la cuenca mediterránea y estableció la distinción entre una lengua y un alfabeto ibéricos, en Levante, y una lengua y un alfabeto tartésicos, en el Sur, logrando fijar los valores fonéticos del alfabeto levantino—, y que se completó luego en la historiografía medieval (29), conforme a los deseos que vimos expresados en el texto de Ganivet citado más arriba. Según testimonio de Julio Caro Baroja, «El amor, la pasión de Gómez Moreno por los temas medievales, le llevó a estudiar no sólo los monumentos más enigmáticos, sino también textos de una gran rareza de importancia a la par. Glosas mozárabes,

(24) Miguel de Unamuno: «Obras Completas», Afrodisio Aguado, Madrid, 1958, p. 679.

(25) Manuel Gómez Moreno: «Guía de Humanidad», Madrid, 1953. Este texto, redactado de 1936 a 1938, se publicó en una tirada de 100 ejemplares en 1953 y se encuentra también en «Retazos», pp. 419-452.

(26) Ibidem, pp. 435-436.

(27) «Retazos», p. 402.

(28) Los principales trabajos de don Manuel sobre estos temas son: «De epigrafía ibérica: el plomo de Alcoy» (1922), «Sobre los iberos y su lengua» (1925), «Las lenguas hispánicas» (1942), «La escritura ibérica y su lenguaje» (1943), «La desinencia it, a propósito de Madrid» (1946), «Suplemento de epigrafía ibérica» (1948).

(29) Se sabe que don Manuel entregó su transcripción de las «Glosas Emilianenses» a Menéndez Pidal y que le ayudó en la revisión de sus lecturas para los «Orígenes del Español» (1926). De su importantísima aportación a la historiografía española cabe destacar su «Introducción a la Historia Silense», con versión castellana de la misma y de la crónica de Sampiro, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1921, y su edición crítica «De la Guerra de Granada», comentarios por don Diego Hurtado de Mendoza, «Memorial Histórico español», tomo XLIX, Madrid, 1948, con un interesantísimo preámbulo.

glosas emilianenses, anales, inscripciones oscuras, fueron publicadas por él con su proverbial escrupulosidad y concisión. En los *Orígenes del español,* de don Ramón Menéndez Pidal, puede apreciarse —en parte—, lo que significó su aportación a este respecto. Es también dentro del campo del medioevalismo, en el que la colaboración y amistad entre los dos maestros halló mejor terreno» (30). En efecto, aunque tenían temperamentos muy dispares, tenían muchos puntos de vista comunes y, sobre todo, a partir de 1910, cuando don Manuel fue nombrado director de la sección de arqueología del recién creado Centro de Estudios Históricos, se estableció entre ellos una amistad y un compañerismo que iban a durar medio siglo. Su común conocimiento de los textos antiguos, así como de las crónicas medievales les había reforzado en la idea de que hay algo unitario y constante en la vida de los hombres que nacen y mueren en la península a lo largo de los siglos, idea muy bien expresada en los escritos de Menéndez Pidal y que se encuentra subyacente en la obra de Gómez Moreno encajando, además, muy bien en el concepto hegeliano de la Historia como *Entwicklung,* o sea, como despliegue o desarrollo, concepto muy del siglo XIX y que se encontraba ya en la obra de su predecesor Marcelino Menéndez y Pelayo.

En el caso de Menéndez Pidal, Dámaso Alonso ha hecho observaciones muy agudas sobre los puntos comunes entre él y Menéndez y Pelayo (31); y a propósito de Gómez Moreno, Lafuente Ferrari subrayó que «al hablar en despectivo de *librotes alemanes,* más bien continuaba la línea de Menéndez y Pelayo juvenil, cuando quería apartar de sí *las nieblas germánicas*» (32). La enorme personalidad del santanderino no podía menos de dejar su huella en la generación siguiente, formada según su deseo, no en los cafés, sino en las bibliotecas. Se volverá a hablar de Menéndez y Pelayo a propósito del concepto de *Volksgeist* o espíritu del pueblo, otro punto común entre su obra y la de Gómez Moreno; pero de momento hay que subrayar cómo una de las grandes lecciones que sus admiradores recogieron de sus trabajos fue el soplo casi poético con el cual vivificaba su reconstrucción erudita del pasado (33).

Más importantes todavía parecen las afinidades entre Gómez Mo-

---

(30) Julio Caro Baroja: «Semblanzas ideales» (véase nota 4), p. 252.

(31) Dámaso Alonso: art. cit. (véase nota 2), pp. 10-14.

(32) Enrique Lafuente Ferrari: art. cit. (véase nota 3), p. 301.

(33) Véase Unamuno: «Mi maestro don Marcelino Menéndez y Pelayo, que es un elocuente poeta y lleva alma de tal a sus trabajos de reconstrucción erudita del espíritu de los tiempos pasados.» (Unamuno, «Obras Completas», tomo VI, p. 27. Texto fechado en 1905 e incluido en «Ensayos», Madrid, 1918, tomo VI, p. 93.)

reno y el grupo adscrito a la Institución Libre de Enseñanza (34). Primero, don Juan Facundo Riaño, granadino como él, le apartó de su ciudad natal para lanzarle a la tarea enorme del *Catálogo Monumental de España,* lo que le llevó a explorar a fondo cuatro provincias de Castilla: Avila, Salamanca, León y Zamora, cuyos cuatro catálogos fueron redactados todos entre 1901 y 1908. A la muerte de Riaño, le animó para seguir el Catálogo don Francisco Giner de los Ríos, también andaluz y muy relacionado con su familia, y luego Manuel Bartolomé Cossío, muy preocupado como es sabido por problemas de arte. Se conserva correspondencia de Gómez Moreno con ellos. Con ellos tenía muchos puntos de contacto: tendencias espirituales, inclinaciones y conocimiento profundo de España. Compartía su desinterés (sus discípulos han hecho notar cómo se desprendía de sus apuntes sobre tal o cual tema que interesaba a alguno de ellos), cierto ascetismo (hay que imaginar las condiciones inverosímiles, en las cuales hizo sus investigaciones para los catálogos) y también su afición a lo que podríamos llamar excursionismo, en el cual se reúnen dos componentes: por una parte, el interés por el arte y los monumentos, expresión sin par de la Historia, y, por otra parte, el amor a la naturaleza y al paisaje tal como aparece en escritores como Antonio Machado, Unamuno o Azorín. Así, lo mismo que Menéndez Pidal recorría la ruta del Cid, él conocía a fondo todos los pueblos y monumentos de Castilla. Había también otra componente que se añadía a aquel excursionismo: una fuerte preocupación pedagógica; en efecto, aquellas excursiones en las cuales convivían maestros y discípulos eran un medio privilegiado para conseguir una de las metas esenciales para aquellos hombres eminentes, educar a sus discípulos en el amor al arte y a la belleza, que tenían un papel fundamental en la educación de la humanidad, según las ideas de Krause que había recogido Sanz del Río (35).

Esta fuerte preocupación pedagógica (36) explica en parte por qué Gómez Moreno, como Cossío, publicó menos cosas de lo que pudiera

(34) Véase Julio Caro Baroja, en «Semblanzas Ideales» (véase nota 4), los artículos reunidos en la tercera parte bajo el título «Hombres de la Institución: Don Francisco Giner y la España de su época» (antes publicado en «Insula», año XX, n.º 220, marzo 1965, páginas 3 y 16).

«Don Manuel B. Cossío o un crítico». «Don Alberto Jiménez Fraud o el servicio intelectual» (publicado en «Revista de Occidente», n.º 16, julio 1964, pp. 103-109), y María Dolores Gómez Molleda, op. cit. (véase nota 9).

(35) Sobre las ideas estéticas de Sanz del Río, véase Antonio Jiménez Landi, «La Institución Libre de Enseñanza» (I, Los orígenes), Taurus, Madrid, 1973, pp. 72-73.

(36) En los peores momentos, como la época de la guerra civil, en la cual redacta su «Guía de Humanidad» (véase nota 25), conserva la fe en el poder de la educación; es lo que, unido a su fe cristiana, le impide abandonarse al pesimismo.

«Educar es dirigir, encauzar hacia su recto uso nuestras facultades, refrenando los instintos bajos que las perturban... Difícil es procurarse buenos educadores; mas toda repú-

hacer: muchas veces dejaba sin redactar investigaciones interesantes, más preocupado de comunicación oral y de contacto directo con sus discípulos que de escritos. A partir de los años 1920 su seminario del Centro de Estudios Históricos se hizo famoso, difundiéndose sus trabajos por la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología* (37), mientras Menéndez Pidal difundía los suyos por la *Revista de Filología Española.* También fue a dar conferencias a la Residencia de Estudiantes (38). Por otra parte, hay que subrayar en él el deseo de una cultura muy extensa, opuesta a una estrecha especialización, que es el mayor obstáculo a la comprensión inteligente de las cosas, ideal que fue luego el que animó a Alberto Jiménez Fraud en la Residencia de Estudiantes. Así, oponiéndose al pesimismo que se ha generalmente atribuido a los escritores del 98, la inmensa tarea de erudición y de educación que se desarrollaba en torno a la Institución Libre de Enseñanza con gente como Cossío, Menéndez Pidal y Gómez Moreno dilata un formidable optimismo.

Hombre de acción, investigador incansable, siempre preocupado de nuevos descubrimientos y también de educación, Gómez Moreno no se dedicó especialmente a expresar una teoría sistematizada de la Historia; quizá también porque dotado de una excepcional intuición le pareciera inútil dar aclaraciones sobre cosas para él evidentes; así, Lafuente Ferrari habló de su «subconsciente histórico» (39), lo que parece acertado para designar aquel sentido agudo de la historia como fluir del tiempo y como continuidad que se puede rastrear a lo largo de sus obras de varia índole. En la enorme empresa de los catálogos monumentales, redactados todos, como ya dijimos, entre 1901 y 1908 (y de los cuales sólo se publicaron el de León en 1925 y el de Zamora en 1927, y más recientemente el de Salamanca en 1967, quedando por publicar el de Avila), se puede observar el encuentro apasionado de Manuel Gómez Moreno con la Historia de España, y cómo mucho antes de la contestación de Claudio Sánchez Albornoz a Américo Castro (40) percibe la continuidad de aquella Historia desde las épocas más remotas, interrogando «los signos reli-

---

blica sabia debía elevarlos a la primera categoría social, cifrar en ellos su redención y esperar el día en que padres educados supieran aliviar por sí a los dirigentes, educando bien a sus hijos con su palabra y, sobre todo, con su ejemplo. Sólo entonces podrá la sociedad alcanzar la deseada meta.» («Retazos», pp. 446-447.)

(37) Luego separada en dos revistas distintas: «Archivo español de Arqueología» y «Archivo español de Arte».

(38) Véase el estudio preliminar de Luis G. de Valdeavellano en: Alberto Jiménez Fraud, «La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo». Col. Horás de España, Ed. Ariel, Barcelona, 1972, p. 42.

(39) Lafuente Ferrari: art. cit., p. 303.

(40) Claudio Sánchez Albornoz: «España, un enigma histórico», 2 vol., Buenos Aires, 1956.

giosos indígenas» (41) de las inscripciones leonesas y notando la raíz céltica de un nombre encontrado en una estela sepulcral o estudiando detenidamente el trayecto de las vías romanas y notando cómo en el Bierzo, por ejemplo, no coincide exactamente con el camino de Santiago (42). Esta investigación en la continuidad de la Historia de España toma su mayor relieve con el estudio de los monumentos de la época mozárabe, al enfrentarse con la dualidad Oriente-Occidente presente en este arte cristiano primitivo, que le aparece como «complejo y desconcertado cual ningún otro de Europa» (43).

En este libro de *Iglesias mozárabes,* aparece en todo su esplendor esta nueva historia que acude a fuentes de toda clase, a la cual aludía Ganivet. En el preámbulo, don Manuel nos dice algo de su proceso de trabajo:

«Aparte las cuestiones técnicas, al irse fraguando este libro no ha podido menos de mirarse alrededor, en historias y pergaminos de aquellos siglos, en valores sociales, en datos de geografía, en indicios arqueológicos y hasta de observación folkloresca. Merced a ello, han ido poco a poco ensanchándose horizontes y surgiendo inesperadamente un concierto de ideas, con la explicación de problemas difíciles y enredos, y con una perspectiva más clara de siglos que nuestras historias, literalmente compuestas, ofrecen descarnados y sin alma» (45).

En efecto, encontramos muchas veces en don Manuel severas críticas contra la historia y los historiadores al uso y contra la crítica científica del siglo XIX, que apartó todo lo natural y se limitó a las sallas de una seca erudición:

«Si acudiste a libros serios inquiriendo tu abolengo, los títulos de posesión del suelo que pisas, milagro será si no se cayeron de tus manos. Y si en los cementerios que llamas museos buscaste la solución del enigma ancestral, puedes darte por satisfecho si alcanzaste a reconocer cadáveres» (46).

Y en otra parte añade: «... lo científico se ha envuelto en su palio para ocultar desnudeces sabiamente. Como vive de su propia sustancia, no le pidas contactos vulgares con la historia, con la experiencia social...» (47).

---

(41) Manuel Gómez Moreno, «Catálogo Monumental de España. Provincia de León» (1906-1908). Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1925, pp. 26-27.

(42) Ibidem, pp. 85 y ss.

(43) Ibidem, p. 127.

(44) Manuel Gómez Moreno: «Iglesias mozárabes». Arte español de los siglos IX a XI, 2 vols. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1919.

(45) Ibidem, preámbulo, pp. X y XI.

(46) «Retazos», p. 6 («La novela de España», Madrid, 1928.)

(47) Ibidem, p. 6.

Detrás de los hechos o de los documentos y monumentos, lo que le interesa es «el alma colectiva», «la esencia histórica», «la verdad que todos adoramos sin esperanza de alcanzarla». Ve a la historia de su tiempo como un árbol que a fuerza de podarlo se ha quedado seco y alrededor del cual hay que escarbar removiendo el suelo para que broten algunos vástagos. La Historia para él tiene dos metas: una intelectual, que es la comprensión, y otra sensible, que es el goce. Hay que revivir los siglos «a gusto del deseo» (48). El factor emocional es importantísimo:

«¿Qué es historia? Pues historia es una evocación capaz de elevar la temperatura unas cuantas décimas de grados en toda una colectividad. La medida de valores históricos está, por consiguiente, en la fuerza, persistencia y amplitud de la emoción; su fundamento radica en la psicología de la colectividad, quedando para segundo término, como garantía de eficacia, el que la materia histórica sea consistente, es decir, que sea verdadera, en cuanto verdad es para ella lo irrecusable» (49).

De allí la idea original de don Manuel de escribir un libro titulado *La novela de España* (50) publicado en 1928, del cual dice que podía también haberle dado el título de *Historia modernista de España,* en el cual las referencias eruditas hacían el papel de apéndice. En efecto, «¿quién garantiza que cualquier novela deje de ser un calco de la realidad y que tal otra historia no sea un cuento?» (51).

Estas ideas estaban ya en la mente de don Manuel hacia los años 1918 y las encontramos brotando en un documento muy interesante en cuanto a sus ideas sobre historia y sus preocupaciones pedagógicas, el *Informe sobre el curso de Historia de España* de don Rafael Ballester, donde expresa su deseo de que el lector (aquí se trata de un joven escolar) lea historia en vez de novelas y alude a la necesidad de atraerle por la «singularidad ejemplar» y de remover su alma ante los problemas históricos, «ya que ellos, grandes y remotos cuanto sean, no representan sino conflictos y pasiones que deben vibrar al unísono con los del lector», añadiendo: «La historia es verdad, pero verdad viva; y así como en la creación ella no se ofrece sin el incentivo de lo bello, así el narrador debe preservarla de que muera bajo el escalpelo de la crítica» (52).

---

(48) Ibidem, pp. 7 y 8.

(49) «Retazos», p. 84. («Las primeras crónicas de la Reconquista: el ciclo de Alfonso III», en «Boletín de la Real Academia de la Historia», Madrid, 1932, t. C.)

(50) «Retazos», pp. 3-8 (véase nota 46).

(51) Ibidem, p. 5.

(52) Manuel Gómez Moreno: «Informe sobre el curso de Historia de España de R. Ballester», en «Boletín de la Real Academia de la Historia», tomo LXXIII, pp. 98-100.

Este deseo de que la historia resucite el pasado al unísono con las pasiones del lector le lleva hasta a sugerir que es mejor resuscitar únicamente lo que hace vibrar a éste, esperando que otras circunstancias más propicias vuelvan a dar vida a otros problemas:

«Debe recogerse tan sólo aquello que vive para nosotros a través del tiempo; lo demás, reléguese a los archivos en espera de que otros logren obtener más intensas reacciones de vida sobre ellos» (53). Esta actitud parece muy impregnada del vitalismo de Nietzsche y de Schopenhauer, cuya influencia fue tan grande en los escritores de la época del 98, llegando hasta Ortega y Gasset. Hay que notar también aquí otra coincidencia a propósito de esta idea de la actuación del presente sobre la Historia, y la encontramos en Azorín: «La historia cambia con las acciones y reacciones del presente; podemos decir, por lo tanto, que el pasado desciende del presente, o mejor, que el presente es quien hace el pasado. Según sintamos colectivamente, así será la historia» (54). En Azorín, esta idea llega hasta la posibilidad de un fin político: ¿quizá el conocimiento de la historia pueda evitar a los políticos muchos desvaríos y errores perjudiciales a la Humanidad? Gómez Moreno sólo se preocupa de la educación por la historia del ciudadano cualquiera, sobre todo joven: «¿Qué lee hoy de español, de nuestro, la juventud? ¿Qué evocación caldeará su sangre? ¿Cuál es, de hoy para mañana, su historia?» (55).

Reveladora de la nueva concepción de la historia que trae Gómez Moreno es la lista de nombres de figuras relevantes en el campo de la Historia de España, que cita en un informe destinado a la elección de efigies para sellos de correos, publicado en el *Boletín de la Academia de la Historia* en 1935 (56). Aparecen los siguientes nombres: «Trajano, Rodrigo Ximénez de Rada, doña María de Molina, Gil de Albornoz, los Reyes Católicos, Cardenal Cisneros, Gonzalo de Córdoba, Vasco Núñez de Balboa, Juan Sebastián Elcano, Hernán Cortés, Francisco Pizarro, Jerónimo de Zurita, Juan de Mariana, Enrique Flórez, Pedro Rodríguez de Campomanes, Gaspar Melchor de Jovellanos, Mariano Alvarez de Castro, Juan Prim, Emilio Castelar, Antonio Cánovas del Castillo, Marcelino Menéndez y Pelayo».

Hay que notar que sólo cita entre los soberanos a unos que tuvie-

---

(53) Ibidem, p. 100.

(54) Citado por José Antonio Maravall en un interesantísimo artículo: «Azorín. Idea y sentido de la microhistoria», en «Cuadernos Hispanoamericanos», n.º 226-227, oct.-nov. 1968, p. 33.

(55) «Retazos», p. 85 (véase nota 49).

(56) Manuel Gómez Moreno: «Efigies de españoles célebres en el campo de la Historia, que deben ser reproducidas en los sellos de Correos», en «Boletín de la Real Academia de la Historia», tomo CVII, jul.-sept. 1935.

(57) Véase nota 29.

ron un papel importante en la evolución de la cultura o se impusieron por su firmeza de carácter en algunas épocas cruciales para España; muchos de los personajes citados tienen como característica común una fuerte heroicidad: María de Molina —mujer ejemplar—, Gil de Albornoz, Cisneros, Gonzalo de Córdoba —«El Gran Capitán»—, el grupo de los descubridores y conquistadores de América: Núñez de Balboa, Elcano, Cortés, Pizarro, o el héroe de la resistencia contra los franceses de Napoleón: Alvarez de Castro. Llama la atención el número relativamente muy elevado de historiadores, calificados luego por el autor como «principales»: Rodrigo Ximénez de Rada, Zurita, Mariana, el padre Flórez, Campomanes, Jovellanos, Castelar, Cánovas del Castillo y Menéndez y Pelayo. De ellos, muchos alternaron la tarea histórica con la acción pública. Entre las personalidades del siglo XIX se ha elegido a las que tienen la común característica de tener fama de liberales: Prim, Castelar, Cánovas.

Aquí están, pues, los maestros cuyas obras, junto con las antiguas crónicas o textos como el de Diego Hurtado de Mendoza, *De la guerra de Granada* (57) fueron las lecturas predilectas de Gómez Moreno y le ayudaron a forjar su potente personalidad de historiador, pero ésta lleva el cuño de su época y refleja sus inquietudes y preocupaciones, hasta en conceptos que no siempre fueron desprovistos de peligros, como el concepto de *Volksgeist* o espíritu del pueblo. De procedencia hegeliana, este concepto se encontraba ya en la obra de Menéndez y Pelayo, quien lo había, sin duda, recogido de su maestro Lloréns y Barba y de Laverde. Dicho concepto se encuentra también en la obra de otro escritor casi contemporáneo de Menéndez y Pelayo, aunque de ideas muy distintas, Joaquín Costa, y aparece en obras de ensayistas como Ganivet y Unamuno (58).

Al contrario de Joaquín Costa, quien en su concepto del pueblo español rechaza el aporte musulmán y hebreo privilegiando lo europeo, don Manuel, al definir lo hispánico, insiste precisamente en lo que considera como sus aspectos extraeuropeos: «Llegamos a definir acaso nuestra personalidad racial como un fondo extraeuropeo que se traduce en genialidad, exclusivismo, improvisaciones, arranques magníficos sin continuidad, sin fruto adecuado y a vueltas un instinto de anarquía individual casi, antes bien reductible a unidad más por virtud de sugestiones que de razonamientos» (59).

Para él, la característica de lo español es el anticlasicismo: «¿Y de

---

(58) Paul Guinard en un breve pero sugestivo artículo: «Don Manuel Gómez Moreno Martínez», en «Revue de l'Art», n.º 10, 1970, pp. 101-102, había insistido en la impregnación de don Manuel en el siglo XIX: «... Il s'est formé bien avant 98; il a défini son accent et son style propre au XIXe. siècle.»

(59) Citado por Lafuente Ferrari, art. cit. (véase nota 3), p. 307.

nuestra España, será preciso hablar mucho para convencernos de que el anticlasicismo es su fuerte? El español es el hombre descontento por excelencia; individualista y revolucionario, no para mejorar, sino en busca de posturas nuevas que justifiquen su indisciplina, su necesidad de abrir camino por donde nadie anduvo...» (60).

Aplica este concepto del espíritu de la raza a la obra de arte; así en un retablo los santos «son muy españoles, sombríos, con fuerte entonación, y especialmente realistas y de mucho espíritu los que aluden al titular» (61), y a propóito de la estatua de un rey que supone ser Ordoño II habla de «una fuerza de individualismo extraordinaria, bien diversa del aire pasivo e incipiente de la estatuaria francesa» (62). En efecto, convencido de que «fuera del área musulmana, lo español procede a saltos, y para uno de franco avance son innumerables los que representan desviaciones absurdas y retrocesos» (63), le parece que las aportaciones europeas a partir de la Edad Media alteraron las naturales cualidades españolas y que perturbaron el curso del proceso histórico posterior al milenario. Así el contenido que da al concepto de *Volksgeist* le lleva alguna que otra vez a ser algo injusto hacia lo extranjero y esto se nota sobre todo en sus estudios sobre el arte románico o gótico (Compostela y San Sernín de Tolosa, la catedral de León y lo que él llama su «exotismo ciego») y sobre el italianismo en España (así, a propósito de «aquellos escultores transhumantes, extranjeros los más de ellos, que en Salamanca, Plasencia, Alcalá, etc., iban derrochando su huera fantasía decorativa»). Se mezclan el concepto de espíritu de pueblo y el deseo de independencia de España frente a lo europeo, como se ve a propósito de San Isidoro de León y de su arte románico: «... y en los arcos muéstranse resabios moriscos, todo ello como si, una vez asimiladas las enseñanzas románicas, buscásemos aquí un desarrollo privativo» (64).

Otro punto común de Gómez Moreno con los hombres del 98 es su idea de la supremacía de Castilla y de su papel de eje nacional, supremacía que ha perdido sus bases y, sin embargo, permanece, aunque quizá sin justificación racional. Para él la «premisa con valor suficiente para hacer soberana a Castilla» es que tiene historia, que es «la historia viva de España» y cristalizó en la Crónica General de Alfonso X el Sabio, inspirada en las latinas del Tudense y de Rodrigo Toledano (65).

---

(60) «Retazos», p. 321. («De Arquitectura». Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1931.)

(61) Véase op. cit., nota 41, p. 563.

(62) Ibidem, p. 242.

(63) «Retazos», p. 321 (véase nota 60).

(64) Véase op. cit. nota 41, pp. 228-296-189.

(65) «Retazos», pp. 83-84 (véase nota 49).

¿Y el proceso de la Historia? Para Gómez Moreno, el balance es pesimista, rechaza la idea de progreso aceptada por otros historiadores de su tiempo: «Abramos la historia. ¿Qué es lo carasterístico en la actuación humana a través de los siglos? El desorden permanente en la sociedad, en todas las sociedades. La vida en sí es lucha» (66). En esto se acerca otra vez a los krausistas y, desde luego, el título de su extraño ensayo *Guía de Humanidad,* publicado a raíz de los acontecimientos de 1936, recuerda mucho el título del libro de Krause *Ideal de la Humanidad para la vida,* traducido y publicado por Sanz del Río en Madrid en 1860, pero intenta conciliar aquellas ideas con un cristianismo del todo ortodoxo, insistiendo en la idea de Providencia, «una eficacia permanente y tutelar alrededor de lo humano y con perspectivas de finalidad, por encima del área fenomenal propia, armonizándolo todo» (67).

Estos no son más que apuntes todavía muy insuficientes para aproximarnos al pensamiento subyacente en la obra de Manuel Gómez Moreno, obra enorme que por sus cualidades literarias y el esfuerzo de espontaneidad y de concisión en la expresión que en ella se manifiesta, en reacción contra la prosa farragosa del siglo XIX, se emparenta una vez más con la de sus amigos literatos del fin de siglo (68). Tras la complejidad de las varias corrientes que convergen en ella quisiera haber dado idea de las posibilidades y de la necesidad de un enfoque más amplio de la cuestión del 98; en efecto, para Gómez Moreno, como para muchos más, 98 fue sólo «nuestra crisis social tan profunda de fines de siglo» (69); quedó muy afectado, sí, y se puede notar en su bibliografía como en la de varios de sus contemporáneos un hueco de algunos años, pero pronto acometió la enorme empresa de las andanzas por los pueblos castellanos en vista de la redacción de los catálogos monumentales, y allí, frente a la multitud de obras de arte y de vestigios del pasado que le salían al paso, intentó percibir el fluir de la Historia de España y la clave de su «enigma histórico», siendo sólo el desastre una peripecia exterior de aquella preocupación punzante por el problema de España y de su destino, que nos parece ser el hilo director de aquella vida ejemplar.

GENEVIEVE BARBE

9 allées de la Butte fleurie, 94260, Fresnes.

(66) «Retazos», p. 435 (véase nota 25).
(67) Ibidem, p. 433.
(68) Manuel Gómez Moreno: «El arte románico español», Madrid, 1934, p. 170: «Además, deseo sustraerme a lo que en mis tiempos se derrochaba: la literatura erudita. Para divertirse leyendo, no son lo más a propósito estas disquisiciones.»
(69) Véase nota 13.

ACTUALIDAD DE LUGONES

Escribo estas páginas en los últimos días de 1974, año en que se ha cumplido el centenario de Leopoldo Lugones, que nació en Villa María del Río Seco el 13 de junio de 1974.

Cuando la Argentina empiece a fertilizarse y a reflexionar sin que la palabra se reduzca a mero instrumento, Lugones será leído, estudiado, comprendido y criticado como no lo fue este año de su centenario. Salvo algunos ensayos estrictos y novedosos y una exposición en el teatro Colón organizada por el poeta Enrique Molina (en la más conmovedora soledad se exhibían documentos fotográficos y libros de Lugones), más alguna que otra conferencia ante auditorios reducidos, sobre Lugones hubo silencio, omisión, indiferencia. Este rebelde, este inquietante prosista y poeta, este incansable estudioso que abarcó desde el saber griego hasta las matemáticas de Einstein, este celoso abogado de su pueblo, parece haber muerto de nuevo, en aniversarios que, para varones de su talla, suelen equivaler a la resurrección espiritual y a la renovación crítica con que las nuevas generaciones incorporan, hacen sustancia suya, con su más y su menos, a la obra de los eximios predecesores. No caben lamentos, no, porque tal vez las omisiones que señalo deban recorrerse situando la imposibilidad de enfrentar a Lugones críticamente junto al desafío irracional a todo lo que busque superar en su totalidad a las fuerzas históricas que amarran y ensangrientan a mi país.

Nunca quiso Lugones participar en el juego menor de la literatura. Tuvo conciencia de su dominio casi diabólico de la escritura, de su fuerza intelectual, de sus dones; fue generoso en sus juicios críticos, y desde muy joven adoptó una actitud de señorío que tiene semejanza, en su talante, con la de Unamuno en España. Por eso su gloria fue difícil y agónica. Y por eso no puede ser aislado, aunque se lo quiera, de la conciencia del país ni de su situación concreta en espacio y tiempo. No puede acusarse a Lugones de haber cultivado la belleza impotente que odia al entendimiento, en los términos que Georges Bataille

la analiza en su intensísimo ensayo sobre «Hegel, la muerte y el sacrificio». La figura del artífice de la belleza se une en el caso de Lugones a la del hombre con orgullo y a veces soberbio que rehúsa los honores de una república falsificada y a la del trabajador humilde, esclavo de su oficio, y a la del suicida, que fue otro momento anonadante de su aceptación de la muerte como lucha.

Gloria agónica, repito, la del autor de *La guerra gaucha.* Su palabra incesantemente muere e incesantemente renace. Y nunca más que este año del centenario de su nacimiento ha resultado estremecedoramente verdadero el carácter revolucionario, original, de su escritura y todo lo que precisamente por eso conlleva de angustiante e insorbornable. Los satisfechos y los pusilánimes, hombres de letras o no, sienten el aguijonazo que Lugones clava. Por eso tal vez Lugones salió al encuentro de la muerte, precisamente la que hiela y espanta a tantos «puros», con una serenidad de guerrero valeroso.

Algunos homenajes reticentes, las gélidas monografías de siempre, vacuos elogios y muy pocos ensayos (que precisamente por su excepcionalidad confirman el generalizado vacío) constituyen el saldo negativo del centenario. Y aun cabe lamentar otra comprobación: muchos de los libros polémicos de Leopoldo Lugones, y precisamente aquellos más atados a los problemas políticos y sociales del país, siguen inéditos. Es muy frecuente que a su libro *La grande Argentina* (1930) se lo denomine al revés *(La Argentina grande),* con lo cual al cambiar el epíteto en adjetivo se destruye la concepción misma de la obra, que no plantea una cuestión de tamaño físico, sino de grandeza moral. No se ha reeditado la obra que acabo de aludir ni aun siquiera con el aliciente de un clima de enervadas polémicas, o tal vez porque esas discusiones suelen ser excesivamente maníqueas, simplistas o nominalistas y no hay sitio para una reflexión como la de Lugones. Se anunció una edición de las *Obras completas* por parte de la Editorial Universitaria, pero parece que va a concluir el año sin que una institución que ha gastado tantos millones en libros caducos y sin interés para nadie publique siquiera el primer tomo de esa serie. En términos muy amplios, que no comprende a sectores minoritarios ardientemente y seriamente entregados al análisis de las cuestiones nacionales, al país ficticio se le hace demasiado mortificante la rebeldía de este grande disconforme. Quisieran todos un Lugones mutilado, por lo menos lisiado, no un Lugones entero y erguido. Lugones, en suma, parece repetir este año su muerte propia ante rostros que no alcanzan a ver su sangre ni a entender el sentido sacrificial de su decisión.

Tal vez el *Retrato sin retocar* (1968), de Ezequiel Martínez Estrada, no sea el más cuidado ni el más elocuente de los muchos que se han

trazado de Lugones, pero es el que documenta con más desnudo coraje la falta de solidaridad afectuosa hacia el poeta. No fue el autor de *Odas seculares* un escritor querido. En muchos colegas suyos solía expresarse el incontenible deseo de su muerte. En el homenaje de la revista *Nosotros* (año III, tomo VII, 1938) sorprende leer algunos artículos en que esa aversión se muestra incontrolable.

La Argentina gris, chata, conformista y gozosa de 1938 encontró un extraño equilibrio interno con el suicidio de Leopoldo Lugones. Callaba por fin esa voz egregia y alucinada. Callaba ese varón insobornable. Solamente quedaría la tarea de poner cerrojo a sus libros, de diluirlo en una suerte de procerato vacuo o de adscribirlo canallescamente a una oligarquía sensual que siempre, desde *La guerra gaucha* hasta *El Payador,* desde *Poemas solariegos* hasta *La reforma educacional* —y cito a propósito obras distintas y distantes—, combatió por su desentendimiento con la tierra y el hombre argentino y por su engaño a esa tierra y a sus seres más humildes.

Leopoldo Lugones, como Ricardo Rojas y Joaquín V. González, pertenecía a familias del interior, de antiguo linaje criollo, familias pobres que cultivaban con sencillez las tradiciones solariegas. Lugones también fue hombre de costumbres austeras, sin riqueza, amante fervoroso de las raíces españolas y americanas de nuestra cultura y, por todo esto, enemigo de la oligarquía, caracterizada por su opulencia, su frivolidad y su extranjería política. Acaso porque lo que acabo de exponer muy sumariamente se puntualiza y examina a fondo en todas las obras y ensayos fundamentales de Lugones, después de su suicidio se elogió su inteligencia, se glosaron sus poemas y sus escritos en prosa y aun se erigió su nombre en numen retórico, pero no llegó a extinguirse y suele reanimarse esporádicamente esa oscura voluntad homicida que acosó a Lugones durante su existencia. Precisamente algunos ideólogos sedicentemente críticos de la oligarquía la sirven con mucha consecuencia forjando una distorsionada imagen de Lugones. Esto no es de ahora, por cierto. Al recorrer los periódicos de la época de Lugones para ver cómo se recibían sus obras o se juzgaban algunas actitudes suyas, me sorprendió comprobar con qué frecuencia y con qué superficialidad se deformaba su pensamiento, sobre todo cuando éste se manifiesta sobre problemas nacionales. Algunos de sus proclamados adeptos son los más pertinaces en esta voluntad de sumar a Lugones a su propio error. Se especula sobre fragmentos de fragmentos de sus escritos, se los saca de su situación histórica. No faltan la ridiculización y la injuria póstumas. Se lo escamotea y agravia también, y con más astucia, al erigirlo en una suerte de prestidigitador verbal, de mago retórico, como hace Jorge Luis Borges últimamente, después de

una larga etapa de ataques mezquinos y burlas sin ingenio. De aquí y de allí se busca lo mismo: despojar a su palabra de los significados revolucionarios. Y lo dicho, desde luego, no significa aceptar dogmáticamente todo lo escrito por Lugones ni recomendar como prácticas muchas de sus proposiciones. Lo que sí creo irrefutable es el origen de tan diversas negaciones, que nacen para mí de su genialidad viril, de su energía para estar solo frente a opiniones generalizadas, de su hurañía, de su fiereza para defender lo que creía justo. Golpeada, mordida, la obra de Lugones y su conducta se pueden mirar como parte de lo que tiene de más lúcido y hermoso la Argentina contemporánea.

No pretendo en esta ocasión ni siquiera acercarme al análisis crítico de este escritor al que he dedicado otros trabajos. Mi propósito es entender por qué su muerte sigue viva, por qué suscita una negatividad consciente e inconsciente, por qué se lo abstrae y se propone un Lugones aséptico y escolar incapaz de coincidir con lo que deviene suceso histórico o se hipertrofia su racionalismo manteniéndolo como un extraño muerto literario después de su muerte humana. Cuando se llega a ver claro este diferenciado reduccionismo y se lo coteja con la estremecida belleza de su poesía, con su voluntad de renovación estética, con el barroquismo a veces alucinante de su gallarda prosa, no cabe sino reconocer que Lugones fue la víctima pública de un país y de un Estado que, por razones de necesidad negaban su genio, su gracia, su ejemplo.

Lugones sufrió tremendas desilusiones, y acaso la última, la más desgarradora, fue servir al golpe de 1930. Había soñado con los ejércitos de la *Ilíada,* y con los gauchos pobres y heroicos que peleaban por su tierra en las montoneras de Güemes, y se encontró de pronto con que las fuerzas que él había alentado humillaban al pueblo y entregaban al país. No es así difícil ver trágicamente convocados a la ceremonia de su muerte, llegando desde horizontes muy opuestos en lo superficial y muy coincidentes en sus orígenes, a los asesinos, muchos de ellos tal vez irreconocibles, de Leopoldo Lugones. Fue, en definitiva, el autor de *Lunario sentimental,* el gran condenado por las fuerzas que sustentaron la Argentina que él mismo llamó líricamente «de los ganados y las mieses». Arenilla de oro ajeno, amargas drogas que envanecieron a una tierra que exportaba folklore y frutos baratos e importaba las políticas de otros.

Sería monstruoso separar a Lugones de la historia, y la firmeza de esa separación lo sigue convirtiendo, todavía en 1974, en un gran condenado. Ni en el parlamento, ni en las academias, ni en las universidades se han levantado voces dignas del gran mensaje de este argentino batallador, sacrificado e incomprendido. Su espera será grande o

breve, según sea el destino de su país, inseparable de su escritura como lo fue de su vida y de su muerte. Me parece justo advertir nuevamente que ha habido algunas excepciones, algunas páginas y algunos actos, muy pocos por cierto, cuya excepcionalidad fortalece aún más el hecho público del silencio sobre su centenario. Sufre Lugones así una suerte de veto histórico, de formidable prohibición, de asesinato. ¿O acaso no constituyen actos cualitativamente equiparables al crimen, el silencio sobre su obra, el silencio objetivo que pesa sobre algunos de sus libros, su frívola o «táctica» asimilación a las fuerzas históricas que más combatió y, en fin, la destrucción de todos los puentes que podrían vincularlo más afectivamente con el corazón de su pueblo?

En un texto muy repetido y citado, pero siempre cargado de nuevos sentidos, Hegel alude a esa noche que abisma al espíritu del hombre: «En torno a las representaciones fantasmagóricas está la noche; entonces surgen bruscamente, aquí una cabeza ensangrentada, allá una aparición blanca y ambas bruscamente desaparecen» *(Conferencias,* 1805-1806). Esa noche, que para Hegel era posible de abarcar con sólo mirar a un hombre a los ojos, puede verse en los ojos de Lugones. Algunas fotografías tomadas en épocas cercanas a su muerte descubren su melancolía, su terrible agitación espiritul. Lugones entregaba ya su suerte a la eternidad, no al tiempo. El romántico de los años de la visita de Darío a Buenos Aires era ya un estoico. En una época de subalterna demagogia y de fraude integral, ese hombre no tuvo miedo de estar solo. Marchó, entre trabajos y padecimientos, despojos y vejaciones, contemplando con indiferencia el ascenso de los genuflexos. Se sintió abrumado por el descalabro moral de la República, por el escarnio de las magistraturas, por la falta de consecuencia con tantos ejemplos de heroísmo como los que él exaltó en sus elogios de Sarmiento, de Ameghino o de Hernández. Miraba a la América paupérrima y desangrada de principios del siglo XIX y se dolía, por lo patético del cotejo, al contemplar el desfile suntuoso de los explotadores del país cubiertos de mentira retórica y de desprecio por todo lo egregio. Y es a esa Argentina entenebrecida por la concupiscencia a la que quiso ofrecer el testimonio de su virtud y de su obra. Lo hizo estudiando su historia y sus tradiciones, evocando a sus grandes, analizando críticamente los problemas de su tiempo y proponiendo bases para una política nacional al servicio de su pueblo como voluntad última. No forjó ni pretendió hacerlo, una filosofía universal. Modestamente titula *Filosofícula* (1924) una colección de ensayos. Reconoció la arbitrariedad de algunos de sus sueños patrióticos y es difícil encontrar vanidad en sus recomendaciones de ciudadano acongojado. Tampoco

esbozó un método crítico, pero se acercó sí con clarividencia a la inmediatez histórica y fustigó con coraje y propuso soluciones lúcidas. Supo muy bien que todo eso no le era perdonado y supo también que su palabra no tenía eco entre su gente. Muchos de los violentos contrastes que se suelen señalar en sus escritos acaso se relacionen con esa urgencia, traducida tan sensiblemente en su prosa, de superar una situación histórica que en la realidad forzosamente trascurría en un tiempo diferente al que su espíritu quería y buscaba. La blanca cabeza, la cabeza ensangrentada, reaparecen otra vez, sin que difiera mucho ese patético contraste en Lugones y en Hegel, roído también por la imposible aspiración de enfrentar lo que la temporalidad negaba. También en el caso de Lugones el «yo» excepcional se ofrecía como algo anómalo, del que aceptaba la belleza del sueño poético y se rechazaba la virtud de la conducta real. Por eso Enrique Larreta, en su formidable soneto elegíaco, no dijo sino una verdad muy profunda en su crudeza: «¿Por qué, por qué?, muchos se han preguntado. / Callad y daos con una piedra en el pecho... / El abrevió su pena con su propio despecho... / más no se juntan solos cruz y crucificado / ni fueron forasteras las manos que esto han hecho. / Tú, destructora tierra, tú misma le has matado.»

Quizá todavía no hemos alcanzado los argentinos la escandalosa dimensión del suicidio de Leopoldo Lugones. Resolución en definitiva radicalmente personal y misteriosa, aunque hubiese imaginado, al sacrificarse en la plenitud de su fuerza intelectual, que desde esa nada dilataba la significación de sus escritos y los volvía más actuantes. Estoy muy lejos de pretender una sanción irreverente y prefiero aceptar su muerte como una extraña inmolación en aras de esa Argentina que ya surge espiritualmente en Martín del Barco Centenera, cuando en 1602 expresa el misterio del «argentino Reyno», esa patria que parecemos no poder lograr desde hace tanto y cuya certeza comprobamos, como semilla y fruto, en los libros de Leopoldo Lugones.

Aquel día de febrero en que se suicidó Lugones todo el país padeció una tensión insoportable, una suerte de culpa reconocida, de estremecedora soledad. Alguna vez Lugones pudo ser visto como un vate minoritario, envuelto en una suerte de juego original con la luna o con los pájaros y el mundo. Ahora surgía el hombre de su tiempo, el patriota desesperado que con su muerte volvía más reconocible la mentira de su tiempo. Queda para otro momento el reconstruir, como creo necesario, el ambiente y el momento histórico en el que Lugones decide morir. Por ahora su suicidio parece inabarcable, porque es el sacrificio de un hombre fuerte y voluntarioso, y es Lugones el único escritor que, después de Domingo Faustino Sarmiento, supo mezclar su sangre

y el espíritu de su tierra con su propia escritura. No se lo quiera mirar, pues, como un acusador absurdo ni como el cultor ortodoxo de su propio *Deus absconditus.* Erróneamente o no, Lugones supo por qué se mataba, como supo por qué y para qué había vivido. Y si dio a la patria una dimensión tan absoluta en su interioridad esto no hace sino ensanchar, lo que en algunos casos es una oscura debilidad personal, al grado de un sinceramiento último, ya cara a cara con la muerte, con la tierra que amó y celebró y acabó por enfrentar desgarradoramente.

La escritura de Leopoldo Lugones arraiga en un suelo original, en un estudio detenido y enamorado de las letras españolas y de las literaturas de todas las épocas, emprendido con el fervor, la persistencia y, en algunos casos, hasta con el resentimiento cultural del autodidacta. Muchas veces expresó Lugones sus discrepancias con la cultura de campana neumática, con la erudición aséptica, con los eruditos trepadores, mezquinos en su saber y en su existencia. No fue un académico; su tarea más consecuente fue la de periodista y su máximo rango el de director de la Biblioteca del Maestro, cuyo patrimonio cuidó con celo ejemplar. Buscó intensamente una escritura individualizada y no un producto sin imbricaciones interiores. Su poesía y su prosa, ya reconocidas por su belleza, necesitan todavía un tiempo más dilatado para lo que todavía se sustrae. Gran inventor, escribe cuentos fantásticos de ficción científica antes que el género se legalice y precede al surrealismo con su disparatado juego trascendente. Su imaginación es anticipatoria y su dominio técnico imposible de superar. Aunque leyó y estudió ávidamente, no escribió libros sobre libros, sino sobre hombres y emociones y problemas, abarcados siempre con cierta ansiedad que no se disimula ni aun en momentos casi silogísticos de su prosa.

Prevalecen en sus escritos, tantas veces dedicados a temas científicos y a problemas mundiales, los motivos del país. Su actitud universal, su apasionada defensa de la independencia intelectual (explícitas en sus alegatos a favor de Unamuno y de Einstein cuando padecieron persecución), su interés por los temas abstractos como las matemáticas y su curiosidad y espíritu crítico, no hacen sino confirmar esa terca negación del insularismo que, junto a la espontánea, y casi siempre sencilla expresión de lo criollo, caracterizan a las letras argentinas.

Como sus maestros griegos, Lugones es alumno y maestro a la vez. Cada día nuevo, el vuelo de un pájaro, las ideas renovadoras, un detalle hermoso, lo estremecen y suscitan su admiración. Todo aparece como hallazgo para sus ojos y su oído, como bien se advierte aún en una lectura superficial de sus páginas. Ninguno se atreve a sacar de lo arcaico del barroco la sustancia utilizable y tiene un se-

gundo acierto al elegir a Quevedo como su guía para una búsqueda que, en definitiva, es personalísima. Así escribe sin sumarse a los autores admirados, lo que escandaliza y extravía a los fichólogos.

Supo Lugones improvisar genialmente y contradecirse en estética y en política, todo ello sin quebrar una última y lúcida claridad de fines. Su vocación irrenunciable es la del poeta, pero su deber o lo que percibe como deber, la interpretación del pasado y el análisis objetivo del presente. El subjetivismo y la fantasía deben dejar su sitio al anti-subjetivismo y a la argumentación. Lugones no triunfa del todo en el cambio, pero hoy resultaría muy difícil fijar un límite ineliminable en su obra. No pasarán por las mallas de una crítica severa, como la que Lugones merece, muchas páginas circunstanciales y muchos versos marchitos, pero lo que se salva es formidable y con lo que se salva comienza la literatura argentina de rango más genuino y de valor más universal.

Una frecuentación intensa de Lugones acaba por descubrir, por la severidad de sus rectificaciones, por la ansiosa búsqueda que siempre evidencia, su humildad y aun su timidez, que explican ciertas actitudes suyas interpretadas como expresión de vanidad. Humildad de provinciano, de criollo típico, la suya, tantas veces teñida de melancolía y quebrada otras por violentos arranques. No le tentó nunca, sin embargo, el recurrir a un esquema intelectual o artístico ya hecho e instalarse en él. Ni sus poemas ni sus ensayos son una prolongación repetitiva o una confirmación de la obra ajena, así sea ésta rotundamente admirada. Para andar en su laberinto hay que iluminarse con su propia luz y no buscar la de otros.

Eligió el camino arduo, lo que T. W. Adorno llama, a propósito de Walter Benjamín, la «plena extraterritorialidad». Al acercarnos al crecimiento y a la depuración constantes de su estilo, de sus medios expresivos, sentimos cómo su palabra y su vida se entrelazan armoniosamente. No fue entonces, no pudo ser nunca la muerte de Lugones, un acto de fragilidad espiritual. En el mismo movimiento de su inteligencia y de su sensibilidad que lo llama al hallazgo del país —como entidad humana, como pueblo original, como destino y deber— se desenvuelve la devorante búsqueda de su verdad interior. Búsqueda que emprende por caminos alejados del conocimiento discursivo.

Cualquier aproximación reduccionista o sectaria sólo logrará ofrecer una caricatura de Lugones. Tal vez en esa unidad cambiante y desasosegada radique el fracaso de miradas con microscopio a su escritura, muy fatigantes por cierto, pero que se revelan de una fragilidad suma. No es pertinente y a veces acaba por resultar falso el analizarlo pasando de una expresión poética a otra, de una concepción del

mundo a una nueva. En lo que atañe a lo esencial, esa cronología cerrada y clasificatoria fracasa. Ya en *Las montañas del oro* (1897) está Leopoldo Lugones entero: insurgente, personalísimo, buscando una poesía nueva como quien emprende la reconstrucción del mundo en su fértil totalidad. También es posible reconocer en ese libro al varón de grave tristeza, al creador de empecinada voluntad estética y al espíritu acosado por lúgubres presentimientos. Era muy joven entonces Lugones y, en un país que palpitaba de optimismo, reconocía, mirando a lo profundo, lo que había «de selva y de amargura». La Argentina será desde entonces su tema más genuino y luminoso. Y aunque en definitiva Lugones sobrevive por los valores estéticos que sostienen a su intelección del mundo, si se alude al espíritu de su obra debe atenerse a una creciente desaparición de su persona que de alguna manera justifica esa suerte de hueco emocional en el que se suele insistir al juzgar su obra lírica.

La Argentina lo deslumbró, lo apasionó, lo angustió y se le impuso como centro de toda su escritura. Y esa tierra de su padecimiento y de su muerte es también la de su gloria, una gloria que avanza lentamente, por arduos caminos y que no se condiciona temporalmente. Cuanto más la espere será más pura y encendida. Leyendo y releyendo a Lugones sin una escolar supeditación cronológica, se advierte con más fuerza cómo sus temas se entrecruzan o se borran para reaparecer enriquecidos. El innovador modernista, el precursor afanado en estetizar la lengua concluyó por escribir con una diafanidad ardua, inimitable. Cede finalmente su voz a la voz del pueblo y ya no sabemos, como sucede en el caso de *Martín Fierro* y José Hernández, si son sus criaturas o es él quien habla. Así ascender hasta la épica sencillez, tan de las mejores expresiones de nuestra Lengua, de los *Romances del Río Seco,* allí donde Lugones parece borrarse, es donde nos habla más de sí mismo.

La crítica farisea suele acudir a una parcelación casi quirúrgica de Lugones y lo exhibe luego como muñeco sangrante. Así se tranquilizan y buscan tranquilizar a la pequeña Argentina que Lugones fustigó. Por más ceniza que se arroje sobre su palabra, más viva resurge. Pues no se trata de rematarlo en el mercado de las ideologías ni de mutilar su obra, sino de comprobar esa verdad difícil, esa búsqueda de lo que en el pasado y en el presente la Argentina poseía de verdadero y suyo. Así se entiende que no temiese ser antagónico al poder y a la moda y se sintiese atado únicamente a su país y a su gente y a los valores humanos que exaltó siempre. Buscarán hacerlo esto o lo otro, según lo quiera el oportunismo, pero sus propios escritos se alzarán

como llama para decir lo que Lugones quiso y no lo que le hacen decir los que lo parcializan capciosamente.

Como he puesto en primer plano la obsesión nacional de Lugones, me parece de rigor decir también con insistencia que la suya no era una actitud aldeana y oscurantista. No. En toda su obra poética y en todos sus libros en prosa se evidencia una potente exigencia de totalidad y de universalidad. Lo estético no es para Lugones un disfrute, sino una agonía. Como en muchos escritores de su generación todavía muy incomprendidos, como Manuel Gálvez y Ricardo Rojas, hay una gran voluntad de belleza y de no caer en una literatura de préstamos y reflejos. La constante apelación al arte griego y el *pathos* vibrante de su escritura buscan refutar una escritura despersonalizada y placentera, agradable para el lado beocio de la Argentina, íntimamente responsable de la tragedia de Lugones. Si Lugones llegó a sentir a su patria como un martirio y a cerrar tantos años de «brega hermosa y dura» con ese *¡Basta!* estremecedor de su muerte, es porque no escribió únicamente por obediencia al don que traía con su sangre, sino por una necesidad urgente de ser fiel a su tierra. Acaso la angustia que, sofocada o explícita, estremece a sus escritos y los aleja de cualquier prédica moralizante, es también la que les infunde esa fuerza y esa belleza que nadie ha superado. Tanto en prosa como en verso, Leopoldo Lugones es el más grande escritor nacido en nuestra tierra.

¿Presintió Lugones que con su muerte cumplía con el movimiento último de una expulsión ritual? ¿Supo de su condena y se apresuró a cumplir la sentencia? No basta con rastrear en los muchos indicios de una obra de arte de su talla. Desde el punto de vista de un artista, siempre pareció suficiente cumplir con severidad y esfuerzo la tarea, pero Lugones sintió que escribir era una suerte de milicia heroica, un compromiso de vida y muerte con la verdad.

Hemos llegado a este final de 1974, a los cien años de su venida al mundo, sin que Leopoldo Lugones pueda sentir el definitivo abrazo de su patria. Mucha sangre y muchas lágrimas riegan nuestro suelo. Su voz convoca a las sombras y a veces pareciera que ni se quiere escucharla. Sus libros —en un país tan generoso con su mala literatura— no se reimprimen. Suele elogiárselo y atacárselo sin conocimiento de sus textos. Quien escribió para reunir a los dispersos a su centenario en una patria tremendamente dividida. Tal vez lo que más importa es que sigue y seguirá convocándonos a la grandeza y a la fraternidad y al rigor que justifiquen nuestro existir. Su palabra persiste y alienta.

Leopoldo Lugones quiso ser y logró ser un héroe de la palabra. Por eso prosigue su andanza a campo abierto luchando con los inabatibles molinos que agita el viento del terror y del odio. Su gloria se ensancha con la terquedad de la esperanza. Y de su palabra, sostenida por la belleza y por el testimonio de su sacrificio, pueden nacer caminos nuevos.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

Libertad, 1274. - VI. B.
BUENOS AIRES

POESIA COSTARRICENSE CONTEMPORANEA

En el ámbito de la densa poesía centroamericana contemporánea, la lírica contarricense empieza a dar claros signos de su mayoría de edad. Así se comprueba si se mira desde la altura de nuestra época, enriquecida con realizaciones no sólo de las generaciones últimas, sino también con el aporte de aquellas que tocan en su origen las fronteras lejanas y tan recientes del modernismo.

Al hablar de poesía costarricense, el adjetivo *contemporánea* es casi un epíteto, pues es sólo en el período que va desde principios del siglo —momento que coincide con la introducción del modernismo— hasta nuestros días, que logra desarrollarse en Costa Rica una auténtica lírica. Hecha la inevitable excepción de Aquileo J. Echeverría, nuestro gran poeta de lo vernáculo, la producción poética finisecular fue un largo y abundante crepúsculo de coloraciones románticas sin médula genuina, sin valor expresivo. Así, en realidad, la poesía costarricense empieza a separar la claridad de la sombra con Roberto Brenes Mesén, y concretamente con la publicación de su primer libro *En el silencio*, en 1907. En la obra de este poeta se da una tentativa de avance desde la posición modernista —a él se le considera el introductor de este movimiento— hacia las nuevas tendencias de vanguardia.

Pero ese tránsito, que prevé e intenta Brenes Mesén, no lo dará con agilidad y precisión la lírica costarricense. El modernismo prolonga su agonía a través de un posmodernismo agotado que ocupa el lugar importante y decisivo que le correspondía a la poesía de vanguardia. Y esa evolución truncada determina el retraso de toda la poesía contemporánea. No hubo un movimiento poético que estableciera la unión natural entre la tradición y lo nuevo, y todas las generaciones posteriores a la modernista —incluida la inmediata, de la que nos ocuparemos más adelante— han tenido que resolver difícilmente los problemas derivados de esa ruptura en el desarrollo, de ese peligroso vacío en la tradición.

Para explicar con claridad este fenómeno habría que señalar varios factores, entre los cuales uno de los más importantes sería la relación poesía y sociedad. La historia de la evolución de la poesía en Costa Rica es en realidad la historia de la tensión y el choque del intento renovador con un medio impermeable y hostil, aferrado a la tradición, y destructor pasivo de los intentos de cambio. Por otra parte, la condición interior, cerrada, de dirección hacia adentro, de lo costarricense, esa condición de armoniosa isla cultural que ha sido Costa Rica, y especialmente el Valle Central, le ha restado a nuestra lírica el sentido de universalidad. No tanto en el aspecto de temas y motivos, sino en el de la sintonía cordial con el mundo, en la necesaria fertilización espiritual que en otros climas ha producido obras extraordinarias, como —para señalar un caso— en la poesía nicaragüense. Cabe observar que los poetas que han realizado obra madura importante, en alguna forma han recibido un impulso asimilador fuera de Costa Rica: así, por ejemplo, Eunice Odio, Alfredo Cardona Peña, Isaac Felipe Azofeifa, Arturo Echevarría, Fernando Centeno.

La generación poética inmediatamente posterior a la modernista, que debió realizar una obra joven de vanguardia, no logró dar una batalla abierta al difícil medio dominador. Los poetas se repliegan, se reúnen en pequeñas tertulias, publican raramente, hacen de la poesía un oculto objeto subversivo, y algunos deciden abandonar el país y buscar mejores horizontes. Todo esto retrasa la influencia y el destino de sus obras, que se realizan tardíamente, cuando ya las generaciones posteriores empezaban a publicar. Sin embargo, a pesar del retraso, o por lo mismo, la obra que realiza esta generación es de gran importancia, y si no pudo ser el necesario soporte de la poesía nueva, sí vino a darle la contribución madura de la experiencia y de la calidad.

Esta generación comprende los poetas nacidos de 1900 a 1917, grupo que se abre con Max Jiménez (1900-1947), y se cierra con Alfredo Cardona Peña (1917). Su característica más importante es que todos sus miembros se inician en el modernismo o posmodernismo, y evolucionan lentamente hacia un concepto personal de la poesía, gracias al influjo de las corrientes de vanguardia. Esa evolución fue tardía, lenta y distinta en cada poeta. Fue una época de crisis y desconcierto, pues a las razones ya señaladas se une la de que no hubo un poeta mayor de avanzada que sirviera de guía a los jóvenes. Quien realizó en parte esa tarea fue Rogelio Sotela, gran promotor de las letras, pero conservador del espíritu poético modernista. No es sino hasta mucho tiempo después que cada uno realiza dolorosamente la labor de cortar el cordón umbilical que lo sujetaba al moder-

nismo y de orientarse a tientas en un medio impermeable a la renovación de la poesía moderna.

La obra madura que produce esta generación es tardía (Cardona Peña publica su primer libro, *El mundo que tú eres,* en 1944), casi yuxtapuesta a la de la generación siguiente —que en parte por el vacío de la anterior es una generación frustrada, casi perdida—, e incluso a la posterior. Hasta entonces, y con el aporte conjunto de tres generaciones, no se decreta el paso de la poesía costarricense a las grandes tradiciones modernas: simbolismo, surrealismo, etc. Los intentos de Rafael Estrada, los de Adilio Gutiérrez y quizá también los de Ricardo Segura, fueron prematuros y malogrados. La obra de Max Jiménez fue muy grave. Carlos Luis Sáenz, que se distingue en la adecuada asimilación de la corriente neopopularista, casi no publica libros de poesía. La poesía de Amighetti está aún casi totalmente inédita. Los poetas más notables de esta generación, que producen después obra madura, no dieron con soltura el paso hacia posiciones de avanzada. Aún los últimos —nacidos de 1912 a 1917— se inician y pasan su primera juventud escribiendo poemas modernistas, cuando ya el surrealismo paseaba triunfalmente por el mundo. La única tendencia nueva que pareció abrirse camino fue el neopopularismo, como se comprueba en Carlos Luis Sáenz y en Fernando Luján. El poeta Azofeifa, a su regreso de Chile, había intentado la introducción del surrealismo, pero no recogió la obra de ese período, y no publica hasta 1958 su primer libro, *Trunca unidad,* cuyo título revela la desgarradura poética de su generación.

La generación siguiente (1917-1927) empieza a producir y a editar cuando no se había publicado la obra importante de la generación anterior. Es esta una generación poéticamente desamparada, indecisa. Muchos de sus representantes pronto dejan de escribir o producen demasiado poco. De allí el nombre de *generación perdida,* aplicado también a la generación siguiente, o a ambas indistintamente, como si formaran una sola. Estos poetas sí se inician ya en el vanguardismo y presentan la impronta determinante de Lorca, Vallejo, Neruda, Juan Ramón Jiménez. Desafortunadamente, no todos lograron una obra coherente con asimilación de esas influencias. La obra más representativa y excepcional de este grupo es la de Eunice Odio. Algunos de los poetas que siguen escribiendo, como Alfredo Sancho, Arturo Montero, Salvador Jiménez, Eduardo Jenkins, no han realizado todavía su obra madura, pero ésta puede esperarse.

Los poetas de la cuarta generación, al encontrarse desubicados y sin una tradición continuada donde apoyarse, empiezan a dar muestras de mayor conciencia de los problemas de la poesía moderna, y de

cómo puede intentarse una asimilación de tendencias universales, sin quedarse en una de ellas. Hay mayor conciencia del oficio, del quehacer poético. Desde sus primeros libros se señala el esfuerzo por integrar elementos de las grandes tradiciones contemporáneas a la poesía costarricense. En orden cronológico: Mario Picado, Virginia Grütter, Raúl Morales, Jorge Charpentier, Carlos Luis Altamirano, Ana Antillón, Carlos Rafael Duverrán.

Jorge Debravo (1938-1967) establece el puente entre esta generación y la siguiente, que se inicia con los *poetas de Turrialba*, grupo fundado por él. A su grupo se debe un verdadero despertar del interés por la poesía entre los jóvenes, que en algunos empieza a dar obra juvenil de importancia, como en Julieta Dobles, Alfonso Chase y Rodrigo Quirós. La labor de los más jóvenes, que formarán un sexto grupo, promete mucho por la conciencia y el empeño que revela.

En nuestros días se unen los esfuerzos y los resultados de varias generaciones. El retraso de la evolución poética tiene otra cara en su medalla: a la contribución de las generaciones jóvenes viene a unirse la obra madura y joven de otros poetas anteriores. Ya en la década del 50 los poetas empiezan a publicar libros que entrañan un nuevo planteamiento, que representan una renovación lírica en un medio todavía no preparado para la sensibilidad poética moderna. Desde esa lucha y desafío arranca la nueva poesía costarricense.

En la brevísima antología que servirá de complemento a estas notas daremos algunas muestras de los poetas más representativos de la generación posmodernista, por considerar que con ellos empieza el panorama de la nueva —y auténtica— lírica de Costa Rica.

CARLOS RAFAEL DUVERRAN

Universidad de Costa Rica
Departamento de Filología
SAN JOSE (COSTA RICA)

FRANCISCO AMIGHETTI

Nació en San José en 1907. Ha viajado por Sudamérica, Estados Unidos y Europa. Artista de gran sensibilidad, ha dedicado sus mayores esfuerzos a la pintura.

Amighetti ha expresado sus impresiones sobre la vida y el arte en sus poemas, que empezó a publicar en revistas desde los veinte años, y en sus libros de prosa poética *Francisco en Harlem* (1947), *Francisco y los caminos* (1963) y *Francisco en Costa Rica* (1966).

Por la estilización de los temas y la fina sensibilidad impresionista de su poesía —donde se descubre el ojo del pintor— la poesía de

Amighetti consigue una depurada expresión lírica, de esencias modernas. Y revela la serena asimilación de elementos de la cultura contemporánea.

Obra poética: *Poesía* (1936), *Francisco en Harlem* (1947), *Francisco y los caminos* (1963), *Francisco en Costa Rica* (1966).

TALLÉ TUS INICIALES

Tallé tus iniciales en el tronco de los árboles
y grabé con la cuchilla simbólicas fechas.
Yo le confié a los bosques el secreto del nombre,
el árbol mientras viva lo llevará en el pecho.
En soledad de pájaros, trabajé cada letra,
fue mi primer poema el poema de tu nombre.
Después que vi el Océano y los puertos y el mundo,
hallé que los marinos lo escriben en las barcas,
lo esculpen en las proas salpicadas de mar,
lo tatúan en los brazos con sirenas y anclas
igual que yo en la infancia lo hice en la montaña,
tu nombre, hoy tan lejano de mi primera edad

LLUEVE EN NUEVA YORK

Llueve en Harlem, las ventanas iluminadas
miran absortas caer el agua.
También ahora en junio en Centroamérica
los paisajes son verdes húmedos y esmaltados,
y las lluvias encierran con murallas de plata
la ciudad donde vive mi recuerdo apresado.

Por la ventana abierta por donde ve la luna
hoy mira los relámpagos cruzar por la montaña,
y sus grandes pestañas temblarán como palmas.
Sus hombros delicados descansando en la silla,
sus manos fatigadas durmiendo en su regazo,
así la dibujaba cuando estaba a mi lado,
y hoy la miro esta noche desde aquí desde Harlem,
esta noche lluviosa de ventanas doradas.

EL ARBOL DEL SANATORIO

Se sentaba a respirar la primavera
frente a su cuarto, en aquel Sanatorio de Alburquerque,
un arbolito verde estaba allí, plantado para ella.

En el otoño sale a veces al patio,
el arbolito es de oro, días después es de cobre.
Ahora en el invierno ella casi no sale,
el arbolito es un esqueleto delicado
frente a su ventana llena de frascos.
Ella piensa con sus ojos celestes
en su juventud cautivada, clausurada,
y en aquel arbolito que muy pronto
será verde otra vez como sus ansias.

FERNANDO CENTENO

Nació en San José en 1908, y en esta ciudad cursó la primera y segunda enseñanza. En España y Francia estudió Pedagogía Especial.

Fernando Centeno se inicia en la tradición modernista, pero evoluciona a una posición avanzada en la búsqueda de temas y formas de la poesía moderna. Como otros poetas de su generación, procura integrar a nuestra lírica una visión más honda y universal. Su poesía madura, de temas profundos y gran riqueza de imágenes, está elaborada sobre una visión personal de la existencia y del hombre.

Obra poética: *Lirios y cardos* (1926), *La mendiga del pinar* (1927), *Carne y Espíritu* (1928), *Poesías* (1928), *Angelus* (1932), *Evocación de Xande* (1950), *Signo y mensaje* (1950), *El ángel y las imágenes* (1953), *Ensayos poemáticos* (1961).

NACIMIENTO

¿Cómo contarte la leyenda blanca
que relatan los pájaros?

Es el alba primera del mundo.
Ciervos de plata y sombra
abrevan tiernas claridades,
aprenden su canción humilde los insectos
y en el cielo florece la rosa de las aves.

Fue la luz, y fue el trino,
la luz se hizo música en largas edades.

El viento
ara la Tierra con sus bueyes impalpables.
Es claro y limpio, en el primer día del mundo,
el aire.

Corren las aguas a llenar la concha
sonora de los mares
y el laberinto donde los moluscos
han ido a refugiarse...
Nacientes margaritas
intentan el suicidio de sus pétalos.
De viento y verdes formas trémulas,
vístense los bosques y los valles.
Juegan a mecer su sombra
los primeros árboles.

Redención de la vida,
sueño de ser libre dentro de la cárcel.
En una misma lengua
proclaman libertades
la hoja, la piedra y el pez.
Las fieras levantan sus fauces
y rugen a un cielo de génesis
poblado de mundos estelares.

El hombre fue nacido.
El blanco y el de la noche en el cuerpo.
En su pupila, el blanco,
bebió luces y paisajes,
el otro, desgarró su boca en una blanca herida
al descubrir su ritmo autóctono
y la dócil flexibilidad de su talle.

Fue nacido tu cuerpo.
Entre ríos de miel
y océanos lunares,
tu cuerpo,
—flor primera de carne—
y tu vida,
y tu sangre.

Tu palabra guardada,
habla de siglos que duran instantes,
de caracoles que esperaron siglos
para tener sus cuernos ágiles.

Tu cuerpo,
cubierto de sonidos.
El mar en ti con sus amargas sales.
Ríos en tu mano
inician su corriente detenida
y cinco pájaros vuelan
cuando tu mano se abre.

En tu piel, rosas de ébano
—húmedos oasis—.
Junto a la estrella perfecta de su sueño,
mi ternura se tiende a contemplarte.

Sobre la tierra aún no ha florecido la muerte.
El hombre todavía ignora su mensaje.

Historia de los pájaros
que aplauden tu sueño desde el aire.

Yo comprendo el génesis del mundo
cuando empieza tu cuerpo a despertarse.

ARTURO ECHEVARRIA LORIA

Nació en San José en 1909. Residió varios años en los Estados Unidos y en México. Murió en 1966. Arturo Echeverría, uno de los poetas notables de su generación, fue además un fino crítico de arte y un generoso propulsor de las letras.

Su poesía, que revela asimilación de esencias de la poesía europea contemporánea, desarrolla en largas estructuras sus símbolos y su visión de la naturaleza.

Obra poética: *Poesías* (1937), *Juan Rafael Mora, el héroe y su pueblo* (1956), *Fuego y tierra* (1963), *Himno a la esperanza* (1964), *Elegía en una lágrima* (1965).

NADA

En el caracol y la hoja, en la corteza del árbol,
en mi piel y los celajes y las montañas,
hay siempre una mirada que toca hasta las piedras,
que lleva la angustia y la muerte encerradas,
y hasta el polvo antiguo del camino se llega,
para ser polvo en el polvo y después nada.

LA PREGUNTA

(fragmento)

IV

Puede ser una violeta,
o una flor ignorada...

Es una mano de pétalos.
Es un seno pequeño como una copa de agua.
Es la voz, la queda voz que dice
una pequeña palabra...

Es la misma palabra repetida
que no necesita labios para hablarla.

Ven, es la sonrisa,
en la mano junto a mi mano,
en la tranquila gruta del oído
que tu voz aguarda.

V

Por los acantilados grises amantes de la espuma,
por el ruido de olas golpeando
en los vientres de los barcos de carga,
por las paredes agrietadas de las barcas
y de las casas abandonadas;
por los minerales y las piedras y el polvo,
*por el paso de sombras y **nostalgias,***
por mi ruta perdida,
estoy buscando mi alma...

Si encuentro un alfiler caído,
un vidrio roto, una hoja de papel escrita a mano,
busco esa mano invisible en la esperanza.

Si encuentro la tierra en espera de la lluvia,
y la nube alocada bajo el ala de un pájaro,
quiero aprisionarlas en mis ojos
para hacer una lágrima.

Si en el camino me detiene el sueño
y en él me hundo hasta la sangre
dejadme en soledad, que estoy buscando mi alma.

Cuando el humo imita a la nube,
cuando la noche se dice a sí misma palabras de amor
y se encuentran los amantes bajo las estrellas,
dejadlos, que están buscando su alma.

En las rocas de los días el tiempo se resquebraja.

En las tonalidades de la sombra
y en la caída de la gota de agua,
hay un hilo invisible de almas solas,
unidas en la esperanza.

Deja que corra el ruido de todas las cosas
y despierte la noche.

Deja el golpe del mar, y el vino en los toneles
entre las bodegas húmedas;
deja los sótanos pelearse un rayo de luz
para vestir fantasmas.

¡Escucha el oído de Dios cómo busca la muerte!
¡Estad atentos al canto y a la lágrima!

ISAAC FELIPE AZOFEIFA

Poeta, ensayista y crítico de vasta cultura y fina sensibilidad. Nació en 1912 en Santo Domingo de Heredia. Hizo sus estudios superiores en el Instituto Pedagógico de Chile.

Su poesía evoluciona del posmodernismo a una posición avanzada, gracias a la asimilación de grandes tradiciones a través de la poesía chilena contemporánea, en la que se reeduca, y cuyas posiciones se esfuerza por incorporar a la poesía costarricense. Más tarde sigue su propia evolución de depurado subjetivismo. Gracias a su evidente dominio del idioma y a su fina permeabilidad para la vida contemporánea, Azofeifa consigue una poesía viva, rica en matices expresivos y llena de interés humano.

Obra poética: *Trunca unidad* (1958), *Vigilia en pie de muerte* (1961), *Canción* (1964), *Estaciones* (1967), *Días y territorios* (1969).

NO ENCUENTRO DONDE REPOSAR

He sido, soy, seré, posiblemente para siempre
lento, ininteligible, oscuro,
como de espesa sombra, a duras penas, proviniendo,
y aun a veces vago, indeciso,
siempre extraviado,
solo entre cosas extrañas,
y asediado de seres sin nombre todavía y sin lenguaje,
que, por lo tanto —oidlo, por lo tanto—, nacen
y se alargan huyendo dentro de mí mismo.

Y entonces no encuentro dónde reposar,
ni un rincón en mí, ni una pared
donde escribir mi nombre,

y sin embargo, yo sigo existiendo, y me incorporo
y grito
sin oírme, Isaac Felipe, tres veces, corriendo,
por entre el bosque de hostiles nombres que me rodean
y que me deben, me deberán por siempre, el haber nacido
tal como definitivamente serán, una vez que haya amanecido
la lenta luz que siempre llega, a duras penas.

CADA DIA UNA NUEVA ROSA

Con las extintas lilas muero un poco,
y la rosa me trae cada amanecer al mundo.

El poema que hago no es el término
ni el principio de nada. Sólo espero
estar más cerca de mí, más cerca aún del hombre,
que está siempre tan lejos.

Yo sé cuándo es que el verso deja de ser verdad
y cuándo ya no es más que espesa letra.
Sobre la luz aún no sé nada. Y de la oscuridad,
la nocturna presencia de algún dios es mi confianza.

No es mío el buscar, el interrogar no es mío.
Es pasión del hombre en mí, pues pertenezco
a la familia de la angustia, al grupo
que duda y crea y que sabe qué tarea durísima
es llegar a ser libre, para un hombre.

Yo no nací para imponer ideas,
sino para verlas crecer en mí,
y creo que su alimento es la sangre.
La sangre, y no la muerte.
Su alimento es el corazón encrespado de olas
golpeando como un mazo la campana del pecho.

No hay palabra que diga el gozo
de sorprender todos los días del mundo
un pensamiento nuevo en mí,
—creencia, asombro, imagen—,
y en ti, y en él, y en ella, y en vosotros,
y en aquellos que saludan de lejos,
con las manos en alto, las cabezas en alto,
hombres libres.

Con las extintas lilas muero un poco,
y cada amanecer me trae una rosa nueva.

VUELO

Va y viene, desciende, sube, se detiene,
se lanza, se contiene.
Ahora duda, vacila.
Ahora se atreve, afronta, huye;
ahora vuelve.
Aquí está de nuevo en vilo, el ala frágil presa
de la inquietud inmóvil de la vela en el mástil.

Danza en la luz, resbala, juega, enciende
un cenit de reflejos,
una mirada azul entre los árboles.
El mundo gira nuevo en cada instante.
El día es siempre joven.
El paisaje se suma a la aventura
y se empina lo muerto y lo pesado
gravitando hacia el pulso de su vuelo.

¡Ah, mariposa, vive!
¡Vive profundamente, mariposa!

Pero hoy la luz se ha quedado sola,
vacío el aire, el árbol sin latido,
apagada la íntima fragua de los colores.
Un monótono son se suicida en el agua,
y hasta el día decae tropezando
con las ruinas del mundo.

Ah, mariposa, vuelve,
eternamente vuelve, mariposa.

ALFREDO CARDONA PEÑA

Nació en San José en 1917. Desde 1938 vive en México. Se ha dedicado al periodismo, ha sido profesor de literatura y colaborador de varias empresas editoriales.

Hombre de vida intelectual intensa y brillante, ha cultivado el ensayo, el cuento, la poesía, el teatro. Por su capacidad de asimilación de culturas, la gran riqueza de expresión y profundidad temática, su poesía es una contribución importante al desarrollo de la poesía contemporánea costarricense y centroamericana. El dominio en el uso de las formas, tradicionales y libres, así como la riqueza de imaginación en el tratamiento de los temas caracterizan su poesía, siempre en constante evolución.

Obra poética: *El mundo que tú eres* (1944), *Valle de México* (1949), *Poemas numerales* (1950), *Los jardines amantes* (1952), *Primer paraíso* (1955), *Poema nuevo* (1955), *Poesía de pie* (1959), *Oración futura* (1959), *Mínimo estar* (1959), *Poema a la juventud* (1960), *Poema del retorno* (1962), *Cosecha mayor* (antología, 1964), *Confín de llamas* (1969).

POEMA A FLORENCIA

Nadie que te haya mirado
podrá ignorar el vuelo de la escultura sobre un lirio,
el adiós de la tarde al despedirse con un beso junto a las piedras,
contemplar otro sitio
sin advertir la ausencia de tu esmerada intimidad,
porque acaso la definición de tu alma
sea el festejo de las manos cuando instalan paloma en el tiempo,
complaciéndose en lo absolutamente realizado.
Otras habitaciones
ofrecen la vertiente luminosa de los imperios,
el paso de los arcos sobre fuerzas movibles y sonoras,
jardines coronados de altura, edificios como esqueletos transparentes.
Pero tú, que fuiste hecha para ilustrar los himnos de la historia,
sirviendo de inspiración a varones
para quienes la vida tenía el significado de la aurora,
tienes el sello delicado y monumental de los oficios,
un encanto de puerta muchas veces tocada en silencio,
lo que emana de las formas si la paciencia, el amor,
la reiterada verificación del aliento
resbalan sobre ellas, imprimiéndoles
el milagro silencioso de la belleza.
En tus alrededores ha quedado prendida una música antigua,
como cuando las abejas, atravesando la noche,
se detienen temblando en los bosques para ellas más amados,
y en tus salas, donde la sabiduría ejerció sus dominios,
se recuerda, por asociación de rumores,
un movimiento afanoso de plumas que al moverse,
dejaban para siempre la fervorosa huella de sus signos:
al mismo tiempo que el mármol,
el idioma tocabas como un instrumento de finísimas cuerdas,
del que salieron, para asombro de los humanos,
algunos de los monumentos que la eternidad apadrina.
Florencia, sólo tu nombre es un deleite para los labios,
fruto de madurada miel donde el arte, cantando,
discurre suavemente, con la callada insinuación de los ríos.
Eres como una frente sosegada, como el cuerpo
satisfecho del amante cuando reposa en su delicia,
y desde tus colinas, bañadas por la claridad del estío,
mientras el Arno como un pastor va contando sus nubes,

se puede contemplar la serena eficacia de tu espíritu
y oír tu corazón, pensativo como una campana antes del alba.
La tierra, que tiene ciudades numerosas como sus batallas,
que en Oriente prepara las cosechas indetenibles del futuro,
te conserva como una verdad rescatada al olvido,
como una columna sosteniendo el armonioso cuerpo de la gracia,
plenitud y ventura regalando al viandante.
Cuando el mundo organice tus victorias, cuando la paz
se derrame como la cabellera de una madre sobre sus hijos,
seguramente, por los merecimientos de tu equilibrio.
y tu clima materno, propicio a los olivos,
serás como el templo reservado a las vocaciones del encanto,
donde las horas, dedicadas por entero al gozo de crear,
a la orilla de tu manto crecerán como rosas altísimas,
decorando el afán de los hombres como ramos de laurel generoso,
oh reina de las moradas clásicas, guardiana de los ornamentos del cielo.

SONETO XCVI

Comprendo: yo no puedo vivir bajo sus guardias,
ni bañarme en el río que consoló mi espina,
ni tocar otras flautas que las de mi insurgencia.
Todo lo que yo fui transcurrió como el agua,
fue barrido en el viento que clausura las horas
para abrir la sorpresa de los verdes racimos.
Yo sé que todo, todo, se resuelve en mañanas
y el pasado no existe más que para enterrarlo.
Es tarde para andar suscitando neblinas,
es hora de anunciar nuevo amor en el fuego.
La patria que otros gozan yo la siento como algo
que está en mí como el traje, la voz o las pestañas.
Nada conservo de ella, sino muertas profundas,
pero de su vacío se abastece mi canto.

LIBERTAD Y DETERMINISMO EN LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA

En 1918 Américo Castro, en el prólogo a la edición Nelson de *El Buscón*, de Quevedo, escribió que «la vida canallesca de Pablos parece impuesta por la ley de herencia». Leo Spitzer salió al paso de esta afirmación y señaló que no se halla ahí ninguna observación en el sentido: de tal palo, tal astilla, que «el joven caballero de industria se aparta de sus padres desde el primer capítulo, y que el niño no es sólo fruto y resultado, sino individuo con una actividad propia» (1).

En su artículo de 1935, «Perspectiva de la novela picaresca», Castro respondió que, aunque su propia expresión había sido poco exacta, la afirmación de Spitzer era inexacta. Que él nunca había pensado en el sentido moderno de herencia, como, por ejemplo, en los *Espectros*, de Ibsen, donde éste pretende probar que las dolencias físicas y morales se heredan. Observó que la novela picaresca «no pretendía salvar tales engendros, sino flamear ostentosamente su humana invalidez». Para él, la condición del pícaro es de tal modo necesaria y evidente, que todos sus ensayos para mudar de vida resultarán por fuerza fallidos. Concluye precisando que cuando habla de herencia se refiere a que, «en la novela picaresca, el personaje central aparece previamente situado mediante un hereditario determinismo, prensado dentro de una clase moral, de la cual no podrá salvarse. Los actos del pícaro demuestran *a posteriori* que todo acontece como era de esperar, dada su ejecutoria negativa» (2).

Como el mismo Castro generalizó su tesis a toda la novela picaresca y mencionó concretamente a Lazarillo, Guzmán y Pablos, la polémica quedó abierta para que otros investigadores se hicieran cargo del problema. Las posiciones de Spitzer y de Castro, aunque diversas,

---

(1) Leo Spitzer: «Zur Kunst Quevedo's in seinem *Buscón*», en *Archivum Romanicum*, XI [1927], p. 550. Cito aquí los pasajes traducidos por A. Castro en «Perspectiva de la novela picaresca», en *Hacia Cervantes*, Ed. Taurus, Madrid, 2.ª ed., 1960, p. 117.

(2) A. Castro: «Perspectiva de la novela picaresca», art. cit., p. 118.

rechazaban la interpretación vigente entonces, procedente de la obra de F. W. Chandler: *The Picaresque Novel in Spain,* según la cual tales novelas son, en primer lugar, estudios de costumbres, no de caracteres, y en segundo lugar, son esencialmente obras de entretenimiento, en las cuales el interés moral no es esencial. Como esa posición se había convertido en tópico, no se planteó verdaderamente el problema hasta los estudios de Castro y Spitzer. Asunto importante, sobre todo si se tiene en cuenta, como procuraré mostrar en este trabajo, que la dualidad «libertad-determinismo» es un elemento propio y acaso esencial en la vida del protagonista de novelas picarescas. Como esa dualidad está ya manifiesta en el *Lazarillo de Tormes* y, en su seguimiento, pero respondiendo a la naturaleza misma del género, en las demás, parece útil analizar el problema en algunas de las más notorias novelas de esta clase, para mostrar que, como sucedió con la mayor parte de los caracteres del género, también éste ha sido aportado por el *Lazarillo.* Para tener una idea de la novedad de esta oposición en la novela moderna conviene comparar las circunstancias del nacimiento de Lázaro con las que rodearon al nacimiento del héroe modelo de las de caballería: *Amadís de Gaula.* Esta comparación es pertinente, porque de todos los otros géneros narrativos del siglo XVI, la novela caballeresca es la única en que importa realmente el nacimiento del héroe y sus primeros pasos por el mundo. La vida heroica de Amadís está predeterminada desde la cuna. Urganda, la Desconocida, en el capítulo segundo, le dice a Gandales:

> Dígote de aquel que hallaste en la mar, que será flor de los caballeros de su tiempo; éste hará estremecer los fuertes, éste comenzará las cosas e acabará a su honra en que los otros fallescieron; éste hará tales cosas, que ninguno cuidaría que pudiesen ser comenzadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los soberbios ser de buen talante; éste habrá crueza de corazón contra aquellos que se lo merecieren; e aun más te digo, que éste será el caballero del mundo que más lealmente manterná amor e amará en tal lugar cual conviene a su alta proeza; e sabe que viene de reyes de ambas partes (3).

No hay un problema libertad-determinismo o libertad-destino en el *Amadís de Gaula* porque el destino del héroe está ya prefijado y ninguna circunstancia externa o interna podría cambiarlo. Muy otras son las características que rodean al nacimiento de Lázaro: Nace por casualidad en la aceña del río Tormes, mientras su madre trabaja,

---

(3) *Amadís de Gaula,* Ed. Porrua, México, 1969, p. 14.

y pronto los vientos contrarios comienzan a moverlo con sus bandazos. La pobreza apenas si les permite sobrevivir. Empleando una expresión cara al existencialismo contemporáneo, pero en un sentido vital, se puede decir que Lázaro, desde el momento de su nacimiento, se encuentra «arrojado en el mundo», sin comprender las fuerzas poderosas que lo empujan o lo detienen, y sin una regla segura a qué atenerse en su conducta, excepto la que aprende de su madre de arrimarse a los buenos para poder llegar a buen puerto. El héroe caballeresco nace a la heroicidad directamente desde el vientre de su madre, mientras que el protagonista picaresco se convierte en pícaro en un determinado momento, que llamaré con Gustav Alfaro «despertar del pícaro» (4). Como los factores determinantes de este despertar pueden ser diversos, se nos plantea el problema de si es la necesidad lo que impele al muchacho a hacerse pícaro, o bien su decisión procede de un deseo espontáneo, sin presión interna o externa. Este problema implica la presencia de lo social, sobre todo de la educación y de un cierto sistema de estratificación en que el personaje se mueve; de lo biológico psicofísico, es decir, de la herencia, y de una posible fortuna o *fatum* que eventualmente pulverizara las oportunidades del pícaro para regenerarse. Teniendo en cuenta que, de los tres factores citados, sólo lo social está siempre presente y es indiscernible de la vida del pícaro, es conveniente aclarar aquí que, cuando me refiero a un dualismo libertad-determinismo, que puede ser libertad-destino o fortuna, no aludo a una aporía metafísica, sino a un dualismo en cuanto manifiesto en cada circunstancia concreta de la vida del personaje, en cuanto que él tiene que hacer su vida en relación con otros, es decir, en una situación social. Ambos términos del dualismo no pueden ser aquí absolutos, sino sólo relativos.

EL «LAZARILLO DE TORMES»

Al principio del *Lazarillo de Tormes* nada se nos dice de un posible destino futuro del muchacho. Sabemos que éste se encuentra un buen día hijo de Tomé González y de Antona Pérez. Es un niño normal, sin taras congénitas. Podemos decir entonces que en el momento de su nacimiento no hay nada escrito en la página de la vida de Lázaro, como lo estaba en la de Amadís. Lo que sucede a Lázaro lo es en un contexto social. Lo social se le manifestará

(4) Gustav Alfaro: «El despertar del pícaro», en *Romanische Forschugen*, 80. Band, Heft 1 [1968], pp. 44-52.

en adelante, ya como facilidades que el muchacho encontrará para hacer su vida, ya como dificultades u obstáculos. La respuesta de Lázaro a las resistencias sociales será, o bien el abandono, la resignación, la renuncia a la lucha, es decir, el triunfo del determinismo; o bien la resistencia, la oposición a ese determinismo, en otras palabras, la expresión de la libertad de Lázaro.

En el segundo artículo citado, el profesor Américo Castro empleó la expresión «clase moral» como aclaratoria de su anterior «hereditario determinismo». Sin embargo, la nueva expresión conduce más bien a confusión, ya que, si se rechaza el determinismo psicofísico, de linaje postivista, como el señor Castro hace al negar expresamente la afinidad de su posición con la de Ibsen, sólo queda el determinismo social para explicar que el pícaro no pueda escapar de una cierta clase moral. El parece querer evitar cualquier explicación que pueda darse desde la perspectiva de la ciencia actual (herencia o determinismo social), y prefiere una explicación desde la perspectiva de ideas de la época en que los libros fueron escritos. El pícaro nace dentro de una cierta clase moral y, al final de una vida de engaños y desconciertos, se encuentra todavía en ella como entre las dos planchas de una prensa, sin poder salir. La vida del pícaro está predeterminada, como la de Amadís, no a realizar hazañas, sino a llevar la vida moral de sus padres. Por eso no hace falta decir «de tal palo, tal astilla», porque eso se supone.

Entre los estudios en que se ha tratado el problema (5) hay uno de Roland Grass, de 1959, en que se defiende la posición determinista. Dice que *«Lázaro was forced into a picaresque life. He did not have a choice like Guzmán and he was not motivated by a strong desire to cover up for his bad family background like Pablos»* (6). Lázaro fue empujado por su madre hacia el ciego; por éste, al hambre y a una actitud materialista; luego hacia el clérigo y, finalmente, hacia el escudero. Sin embargo, en presencia del escudero, Lázaro desarrolla una actitud de compasión que a veces se convierte en verdadero altruismo. Aunque la presión determinista es muy grande, Lázaro manifiesta una actitud ascendente, liberadora, que pudo llevarlo a una vida no picaresca. El profesor Grass señala que en la novela hay la sugerencia de lo que Lázaro pudo haber sido en otras circunstancias.

La tesis determinista ha sido defendida posteriormente por Jean-Paul Borel, aplicando ciertas ideas de la filosofía de Ortega y Gasset.

---

(5) Sherman Eoff da una rápida síntesis de las posiciones anteriores en su artículo «The Picaresque Psychology of Guzmán de Alfarache», en *Hispanic Review*, vol. XXI [1953], 107-119.

(6) Roland Grass: «Morality in the Picaresque Novel», en *Hispania*, XLII [1959], 196.

Al ocuparse del concepto de «libertad» establece cinco condiciones o requisitos para que la libertad se realice: 1.º) existencia de varias formas de vivir, entre las cuales se pueda elegir; 2.º) existencia social de ellas, es decir, tipos que se puedan observar en la realidad social y adaptar a una situación y un temperamento individuales; 3.º) ni equivalencia total ni disparidad extrema entre ellas; 4.º) posibilidad efectiva de ver esos varios modos de ser, de comprenderlos, de entender su significación, de prever su desarrollo y sus consecuencias; 5.º) posibilidad personal (material, social, intelectual, etc.) de elegir uno u otro. Al aplicar este concepto a Lázaro dice: «Teóricamente, Lázaro puede elegir entre varias formas de vivir, no sólo material, sino también espiritualmente. Sin embargo, nunca lo vemos vacilar entre ellas. ¿Por qué? Porque ninguno de los requisitos de la libertad está [...] realizado» (7). Lázaro sólo conoce un mundo; el suyo, basado en el egoísmo, la lucha de cada uno por su provecho o su mera existencia. Ese es un mundo seguro y comprensible. Es la coherencia de su mundo utilitario y materialista lo que le impide ver otros mundos, a los que corresponderían otras formas de vivir. Tampoco hay elección libre posible, porque en un mundo homogéneo el interés material es criterio absoluto e indiscutible. Su educación le ha hecho incapaz de vivirlas. Aunque Borel reconoce que un individuo puede elevarse a veces de la total abyección a un vivir superior *contra* su naturaleza y contra el universo coherente en que viven, esos casos son excepcionales y fuera de lo normal. Lázaro es un sujeto sin experiencias excepcionales, y esto es lo que hace de él algo como un paradigma del ser hombre (pobre) a principios de la Edad Moderna. El profesor Borel, evidentemente, fija tan altos requisitos para la realización de la libertad, que no es sorprendente no se den para Lázaro. Su error está en haber partido de un previo concepto de «libertad», como realización efectiva de una vida planeada, con conocimiento pleno de las posibilidades sociales, hasta de su tipología, sin presiones que le impidan la elección entre ellas. No parece haber advertido que la libertad —excluida, desde luego, toda posible libertad metafísica— es primariamente un hecho de experiencia, se da en la vida concreta de un individuo, en los instantes de ella y, aunque se puedan derivar de ahí conceptos, no puede procederse al revés. El método correcto aquí es el inductivo, es decir, partir de los momentos de la vida de Lázaro que conocemos para establecer si hay o no expre-

---

(7) Jean Paul Borel: «La literatura y nosotros (Otra manera de leer el *Lazarillo de Tormes*)», *Revista de Occidente*, año V, 2.ª época, núm. 46 [1967], 88-89.

siones de libertad y en qué plano se dan. Más adelante trato de mostrar que, no sólo en el orden material, sino también en el moral, se dan tales expresiones.

La tesis determinista ha sido defendida recientemente por Fernando Lázaro Carreter. Señala que en el *Lazarillo de Tormes* «parece existir un grave compromiso moral entre el autor y la tesis del irremediable destino que aguarda a un mal nacido, y una actitud crítica» (8). Menciona un pasaje del *Arcipreste de Talavera* y otro del *Crotalón* en apoyo de la tesis de que el de vil linaje siempre volverá a la vileza de donde desciende y de que de tales padres no pueden salir sino tales hijos. Esta era —dice— la creencia general de la época. Junto a esta tesis habría «algunas referencias críticas a una sociedad injustamente organizada». Para Lázaro Carreter, la sociedad es la que determina la vida de Lázaro y lo lleva a la actividad picaresca primero y a la deshonra después. Adopta, pues, una posición cercana a la de A. Castro, pero completándola. Hay algo hereditario y algo adquirido o social. Lázaro se encuentra determinado en parte por la herencia, que lo hace recaer en la vileza moral de sus padres, y en parte por la sociedad, que lo mantiene sumergido. Lo que da más fuerza a esta tesis es que apela a la tradición literaria, es decir, busca una explicación sin salirse del mismo ámbito literario. El fallo parece estar en que no analiza el tema inductivamente, es decir, en los distintos momentos de la vida de Lázaro. El hecho, aceptándolo como tal, de que esa sea la creencia de la época, no prueba nada en cuanto se trata de una obra en tantos respectos innovadora como el *Lazarillo.* Es necesario probar, con los distintos momentos de la vida de Lázaro, que se sigue la creencia de la época o no, sobre todo cuando esa creencia de la época se convierte en una tesis.

Bruce W. Wardropper, en un artículo de 1961, adoptó una posición más bien contraria, poniendo de relieve la libertad del protagonista. Para él el libro todo es un ensayo por investigar las consecuencias sociales y personales de una moral pervertida (9). Wardropper señala, sin embargo, que «la novela nos enseña la corrupción moral de un muchacho fundamentalmente bueno. Su integridad, su honradez (esencial, si no formal) quedan desmoronadas por la fuerza de la hipocresía universal» (10). Lázaro se va haciendo hipócrita poco a

---

(8) F. Lázaro Carreter: «Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*», en *ABACO*, I, Ed. Castalia, 1969, p. 66.

(9) Bruce W. Wardropper: «El trastorno de la moral en el Lazarillo», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 444.

(10) B. W. Wardropper, art. cit., 447.

poco, es decir, va adoptando la immoralidad corriente, aunque dentro de ciertos límites. También esta tesis es general y no analiza la obra en detalle.

En el *Lazarillo de Tormes* se pueden distinguir varias etapas en la vida del protagonista. La primera, que va desde su nacimiento a su despertar como pícaro, cuando el ciego le da el golpe contra el toro de piedra, en Salamanca (11); luego la época propiamente picaresca, deambulatoria, inestable, en que pasa de amo a amo, hasta el momento en que el arcipreste de San Salvador lo hace casar con su sirvienta. Finalmente, su época estable de marido consentidor satisfecho, cumbre de su buena fortuna, en que se encuentra al escribir la carta autobiográfica. En cuanto a la primera etapa no hay referencia a ninguna tara congénita que pueda mostrar en el niño Lázaro ninguna tendencia a la maldad o al dolo. Algunas desgracias familiares le van afectando hasta convertirlo en un muchacho que hace de mandadero en el mesón de la Solana, donde sirve su madre. Hasta el momento en que pasa a ser lazarillo del ciego no ha mostrado ninguna propensión hacia lo picaresco, a pesar de que ya era «buen mozuelo». Su despertar, ya que antes, según su expresión, había estado como dormido, y su conversión en pícaro tienen efecto junto al ciego, quien le enseña el arte de sobrevivir a cualquier precio. El ejercita y perfecciona este arte en su deambular junto a diversos amos. En este período, sin embargo, recibe numerosas lecciones de orden moral de acuerdo al viejo precepto pedagógico de que «la letra con sangre entra». Así, el ciego lo castiga numerosas veces cuando Lázaro le roba, como cuando le bebe el vino del jarro y le hurta la longaniza. El mismo clérigo de Maqueda lo despide al descubrir que Lázaro era quien le robaba los bodigos. Mientras deambula pidiendo limosna, tiene experiencia de la caridad de la gente. Sobre todo en la época en que vive con el escudero es objeto de la caridad de las mujercitas que habitan en la casa vecina. Por eso, cuando el alguacil quiere apresar a Lázaro al huir el escudero, ellas dicen que «el pecadorcico se llega aquí a nuestra casa y le damos de comer lo que podemos, por amor de Dios» (12). Como sus amos o son avarientos o no tienen qué comer, Lázaro recibe lecciones contra la gula que él no toma sólo en su lado negativo: tacañería de los amos, como lo prueba este pasaje de su conversación con el escudero:

---

(11) Gustav Alfaro, art. cit., 44-45.

(12) «La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades», en *La Novela Picaresca Española*, I, edición, introducción y notas de Francisco Rico, Ed. Planeta, Barcelona, 2.ª ed., 1967, p. 65. (En adelante citaré así esta obra: *L. T.)*

—Señor, mozo soy, que no me fatigo mucho por comer, bendito Dios. Deso me podré yo alabar entre todos mis iguales, por de mejor garganta, y ansí fui yo loado della fasta hoy día de los amos que yo he tenido *(L. T.,* p. 45).

Aunque el pasaje es irónico, muestra que Lázaro sabe que la templanza es una virtud, aunque, en su caso, sea forzosa. Desde luego, los ejemplos morales negativos son casi permanentes, y él sigue la regla equívoca que le dio su madre: arrimarse a los buenos (13). Trata de sobrevivir a cualquier costo, pero, hasta el momento de encontrarse con el arcipreste, no siempre sigue su provecho: Tal el caso del escudero, con quien se queda porque le despierta lástima, aunque podría estar mejor, materialmente, con cualquier otro amo. Su utilitarismo, aun a costa de lo moral, es la lección que aprende del arcipreste, y que inicia su última etapa, la de medrador. Resulta claro que durante la época en que Lázaro lucha por sobrevivir no puede elegir entre un camino moral u otro. Tiene que hurtar al ciego y al clérigo de Maqueda para matar su hambre, tiene que mendigar para vivir junto al escudero, y aun callar, cuando comprueba el engaño del buldero, que es su amo y le pide obediencia. La única elección posible es la de abandonar a algunos de sus amos, como lo hace con el fraile de la Merced en el tratado cuarto, o con el alguacil, en el séptimo. Pero su situación es diferente en el caso de la relación de su mujer con el arcipreste. Es ésta la primera ocasión en que Lázaro tiene posibilidad de opción sin el temor al hambre; por eso, el arcipreste trata de convencerlo, diciéndole: «no mires lo que pueden decir, sino a lo que te toca, digo a tu provecho» *(L. T.,* p. 79). Un crítico ha señalado que éste es un consejo inútil, porque Lázaro nunca ha hecho otra cosa. Esto es verdad sólo en parte, pues antes Lázaro estuvo constreñido casi permanentemente por la necesidad. Esta es la primera vez en que él no está obligado realmente a aceptar la propuesta. Pero, irónicamente, en el momento en que Lázaro puede elegir, optar entre dos posibilidades sin quedar en situación indigente, de hambre, o empujado por la fuerza material, él opta por la deshonra y la hipocresía, pues ahora sólo le interesa medrar. Mientras la etapa deambulatoria está caracterizada por un marcado determinismo físico del medio externo, la nota dominante en Lázaro es la lucha, la resistencia. Lázaro no se somete, y cuando descubre ciertas «cosillas» moralmente censurables en el fraile de la Merced, lo deja. Hay un ademán de liberación aquí, como en el caso del escudero, aunque la presión de la necesidad física

(13) B. W. Wardropper, art. cit., p. 442.

es muy grande. Cuando la presión de la necesidad física disminuye, Lázaro ya elige, como cuando, viéndose con algún dinero, decide salir de la ocupación de aguador que realiza a medias con el capellán. Pero es al comienzo de la última etapa de su vida cuando ya la presión física se ha hecho mucho menor, o sea, cuando sus posibilidades de elegir libremente se han incrementado notablemente, que Lázaro entrega su libertad por el plato de lentejas y se abandona a los hechos, a lo que le da provecho material, aunque ya no necesite hacer eso para vivir. Es entonces cuando renuncia verdaderamente a la lucha. Lázaro, que ha sabido tan bien luchar por su libertad física, por su independencia económica, se encuentra como perdido cuando tiene que usar de su libertad moral. Acepta la corrupción ambiente y se integra a la sociedad como «hombre de bien». La tesis de Wardropper es correcta en este punto, pero ignora el determinismo, la presión social, que caracterizan a la vida de Lázaro en su primera y segunda etapas. Libertad y determinismo se dan como elementos permanentes en su vida, aunque las dosis relativas varían, precisamente, porque su historia es la historia de una lucha permanente contra la adversidad. Por eso puede decir con cierta fanfarronería al final del prólogo:

> ... consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto *(L. T.*, p. 7).

Su derrota final, a manos de su mujer y del arcipreste, es aceptada voluntariamente por él, que no necesita ya de esa boda ni de ese protector para poder decir que había salido a buen puerto, pues ya es pregonero acreditado cuando el arcipreste hace de tercero entre él y su sirvienta. Precisamente es por su buena vida presente por lo que el arcipreste se interesa en la boda: «En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y amigo de vuestra merced, porque le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya» *(L. T.*, p. 78). Creo que es la larga interpolación apócrifa que aparece en el tratado primero de la edición de Alcalá, en que el interpolador pretende acentuar el carácter de zahorí del ciego haciéndole predecir el futuro de Lázaro como pregonero y marido engañado, lo que ha sugerido un cierto carácter de *fatum* en el desenlace de su vida. Pero el autor sólo había puesto en boca del ciego, por la frecuencia con que solía emplear el vino para curar a Lazarillo, la si-

guiente frase jocosa: «Yo te digo —dijo— que si hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú» *(L. T.,* p. 25). Lo que Lázaro comenta en tono de admiración, por la agudeza de aquél: «Mas el pronóstico del ciego no salió mentiroso, y después acá muchas veces me acuerdo de aquel hombre, que sin duda debía tener espíritu de profecía.» La ausencia de don profético queda subrayada al final del mismo tratado, cuando Lázaro le hace golpear contra el poste «porque Dios le cegó en aquella hora el entendimiento», es decir, porque no pensó en ese momento con la claridad y agudeza habituales.

EL «GUZMAN DE ALFARACHE»

El tema de la libertad y el determinismo ha sido tratado con bastante detalle por los críticos, sobre todo en relación con el problema religioso de la predestinación, el libre albedrío y la gracia. En actitud opuesta a la de A. Castro, Angel Valbuena Prat señaló en 1943 que «la lucha entre la tentación y la llamada de la gracia se presenta continuamente en la novela, en la época en que los debates de nuestros teólogos eran cosa viva» (14). Agrega Valbuena que Guzmán tuvo la oportunidad en diversas ocasiones de superarse y redimirse, aunque él la desaprovechó. Esta tesis apunta ya a una interpretación religiosa y sugiere la condición libre de Guzmán, que pudo elegir entre el bien y el mal, aunque prefirió a lo largo de su vida el camino fácil del vicio. Según este crítico, en la tercera parte de la obra, que Mateo Alemán no escribió, se nos habría presentado la etapa del Guzmán convertido.

En su libro sobre la *Lección y sentido del «Guzmán de Alfarache»*, Enrique Moreno Báez señala que son los escritos de Valbuena sobre el tema los que le han incitado a realizar sus propias investigaciones (15). En efecto, la posición de Moreno Báez es como un desarrollo y profundización de la de Valbuena, pero también de las de Herrero García (16) y de Maldonado de Guevara. La tesis de Alemán en la obra es la siguiente, según Moreno Báez: 1) Los hombres somos iguales en el pecado, todos pecamos, y el pícaro no es una excepción; 2) el origen del pecado en los hombres es el pecado original, que nos ha privado de ciertos dones, entre ellos de los dones de la inte-

---

(14) Angel Valbuena Prat: *La novela picaresca española,* Ed. Aguilar, Madrid, 1962, 4.ª ed., página 233.

(15) Enrique Moreno Báez: «Lección y sentido del *Guzmán de Alfarache»,* en separata de la *Revista de Filología Española,* anejo XI, publicado por CSIC, Madrid [1948], p. 58.

(16) Miguel Herrero García: «Nueva interpretación de la novela picaresca», en *Revista de Filología Española,* XXIV [1937], pp. 343-362.

gridad, que supone en nosotros ignorancia en el entendimiento, malicia en la voluntad y flaqueza para resistir la ira y la concupiscencia; 3) todos podemos salvarnos, independientemente de nuestro estado; por lo tanto, también el pícaro; 4) la pintura del pícaro Guzmán muestra el envilecimiento a que éste llega, movido de su inclinación, pero sin coacción ni necesidad, y en ejercicio de su albedrío. Este, en la novela, tiene dos oportunidades de mejorar su vida, que desaprovecha, lo que muestra que la Providencia divina no olvida a Guzmán. Pero las pasiones disminuyen poco a poco su libertad, aunque no totalmente; 5) todos estos sucesos están regidos por la Providencia, que los dispone para un determinado fin. Ella provee los medios para la salvación distribuyendo trabajos y castigos; 6) finalmente, «Dios, con su gracia, ilumina el entendimiento y ayuda a la voluntad de Guzmán para que venga en conocimiento de su pecado, pueda hacer acto de contrición, merezca y se justifique» (17). Esta tesis, al hacer depender completamente el sentido de la obra de lo religioso, deja de lado o quita toda importancia a los factores sociales. La situación de Guzmán no es distinta, en su conjunto, porque él haya nacido de una traición de su madre, de la que él se entera, ni porque él comience sus andanzas picarescas desde abajo, y suba y baje en la escala económico-social mediante engaños o trabajos. Al no aparecer lo social sino como marco donde Guzmán actúa, pero marco pasivo, Moreno Báez puede negar terminantemente la presencia de cualquier determinismo en la obra. Esto puede ser así porque él separa a nuestro pícaro del contexto en que vive y que forma, sin embargo, una unidad indiscernible con él.

En un artículo de 1953, Sherman Eoff hace un análisis del *Guzmán de Alfarache* aplicando el método psicológico, tal como A. A. Parker y T. E. May habían hecho con el *Buscón.* Su posición es la siguiente:

> *In short, the «psychological» story of Guzmán is that of a person who, heavily conditioned by his environment, aspired always to a comfortable and privileged position in society, resorts to subterfuge as a means of attaining his goal, rationalizes his moral disorderliness in the name of necessity and current social practices, develops pride in his expert chicanery as compensation for his inferiority, and reached eventually a culminating point of greed, shamelessness, and buffonery* (18).

Destaca Eoff la «conformidad social» de Guzmán, que le lleva a aceptar el orden social establecido y a congraciarse con los que tie-

(17) Enrique Moreno Báez, ob. cit., pp. 52-72.
(18) Sherman Eoff, art. cit., p. 114.

nen posición de poder dentro de la sociedad. Como Guzmán es un ambicioso, pero al mismo tiempo es un débil de carácter, elige una vida de engaños y robos. Finalmente, racionaliza esa debilidad adoptando una actitud cínica. El atribuye entonces sus desórdenes a falta de disciplina en su niñez, a malas compañías, a debilidad de la naturaleza humana, a su mala fortuna, a la necesidad y a la corrupción de la sociedad. Eoff comenta que «el hambre, la corrupción y la mala distribución de la riqueza y el privilegio pueden ser causas fundamentales que residen en la base de *la picardía,* pero que ellos son meramente el punto de partida para una psicología del pícaro» (19). Las causas o circunstancias son usadas como excusas por Guzmán. En una reacción compensatoria, afirma su individualidad burlando el *honor* que él no puede alcanzar. Guzmán muestra la psicología de uno que falla socialmente debido a su fútil intento de ocupar un lugar aceptable en la sociedad por medio de mañas y bravatas (20).

Este análisis acepta la presencia de un cierto determinismo social, sobre todo en la primera parte de la vida de Guzmán, en el sentido de haber hecho de él un malcriado. Luego, en la medida en que Guzmán va entrando en la vida picaresca, se va autojustificando y renunciando a asumir cualquier responsabilidad. Voluntariamente, por ejemplo, abandona la picardía de las calles para entrar al servicio de un cocinero en la segunda parte del libro primero. Más tarde, encontrándose en buena situación económica, se hace *mohatrero,* y por seis años lleva una vida estable. En varias ocasiones, por lo tanto, usa de su libertad y cambia de vida, al menos parcialmente.

Aunque la posición de Eoff parece correcta en general, resulta muy estrecha, pues falla al considerar la parte no narrativa de la obra: el *consejo,* como expresando exclusivamente «una virulenta crítica social que revela las propias ambiciones frustradas del autor». Esto hace que deje de lado completamente el aspecto religioso de la obra, tan importante en la segunda parte de 1604, como mostró Moreno Báez.

Roland Grass, siguiendo la posición de Fonger De Haan, dice que «de suma importancia al considerar el significado moral del *Guzmán de Alfarache* es el hecho de que Guzmán tuvo elección; él no se vio obligado a hacerse pícaro» (21). Pero, una vez que Guzmán ha hecho su elección, descubre que es incapaz de cambiar. Esto se debe parcialmente a una genuina atracción que la vida picaresca tiene, pero sobre todo a lo que puede llamarse inercia del mal. Una vez que se ha embarcado en la ruta del mal, no puede detenerse hasta que alcanza

---

(19) Sherman Eoff, art. cit., p. 116.
(20) Sherman Eoff, art. cit. p. 119.
(21) Roland Grass, art. cit., p. 195.

los límites últimos de la degradación. El tiene amplias oportunidades de cambiar de vida, pero es incapaz de hacer el cambio. Grass concluye que, sin embargo, cerca del final de la segunda parte de la novela comienza a lamentar la senda que ha tomado. Luego se refiere a la conversión religiosa final. En síntesis, esta tesis sostiene la existencia de una libre decisión al hacerse pícaro; luego la presencia de un cierto determinismo, en cuanto el mal, por inercia, genera más mal, y, finalmente, la liberación o conversión religiosa. Omite, sin embargo, un análisis de los distintos momentos en que Guzmán tiene que hacer uso de la facultad de decisión, teniendo en cuenta la mayor o menor presión del mundo circundante.

Gustav Alfaro, al ocuparse del «despertar» de Guzmanillo, señala que cuando éste se queda con sus últimos maravedís, confiesa que por primera vez vio «a la necesidad su cara de hereje». Comenta el crítico que «no es sorprendente, por lo tanto, que Guzmán reaccione como Lazarillo y tenga su misma iluminación» (22). Es la necesidad, en consecuencia, la que empuja a Guzmán a convertirse en pícaro. Pero Guzmán termina por gustar de la vida picaresca y hasta llega a elaborar una especie de filosofía picaresca. Sus elogios de la picaresca son, en adelante, permanentes. Voluntariamente, en uso de su libertad personal, Guzmán elige la vida picaresca. El pícaro va aquí desde la necesidad a la libertad volitiva. Obra así en esta etapa porque quiere. Queda, sin embargo, el problema de si, al obrar picarescamente por gusto no está eludiendo la verdadera decisión libre, y sí, en el fondo, no se trata de que obra determinado por sus propias inclinaciones, sujeto a su natural perverso. Nuestras inclinaciones pueden determinarnos tanto o más que el medio físico o social.

Francisco Rico se ocupa tangencialmente del tema de la libertad al insistir en el desgarro íntimo, la duda, como una constante en la vida de Guzmán. Este, en el momento de su abandono de la casa materna, ya tiene ante sí dos caminos y elige la senda más llana, con consecuencias que pronto lamenta. A partir de entonces, «cada etapa de su vida se abre con la necesidad de una opción dolorosa; pero lo grave es que el dilema vuelve a plantearse a cada instante: Guzmán, dueño de sí mismo, debe elegir continuamente, y como una cosa quieren la razón y la fe, y otra cosa piden la voluntad y el instinto, va dando bandazos, en perpetua guerra interior» (23). Subraya el carácter problemático de la vida de Guzmán y, por lo tanto, la presencia de la libertad de indeterminación en cada decisión, pues él es

(22) Gustav Alfaro, art. cit., pp. 45-46.

(23) Francisco Rico: *La novela picaresca y el punto de vista,* Ed. Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 73.

«dueño de sí». De esta interpretación parece correcto inferir, no obstante, que al ser Guzmán un alma dividida, que se siente vacilar constantemente entre ponerse «en las manos de Dios» o dejarse llevar «precipitado de sus falsos gustos», como opta constantemente por sus gustos, hasta el momento de su conversión y arrepentimiento, en realidad obra sin deliberación. Como personalidad escindida y abúlica, Guzmán, aunque tiene frente a sí diversas posibilidades de elección, elude en realidad las elecciones y se deja llevar por sus gustos, se desliza por el camino fácil. Esto significa que, aunque dispone de una libertad de indeterminación, no hace uso de ella y vende su libertad a cada instante por el mentado plato de lentejas. El obra no libremente, sino determinado por su mismo natural, su gusto por el mal, su inclinación o como quiera llamársele. Sólo después de su conversión y arrepentimiento él obraría, en verdad, libremente.

En un artículo de 1959, Gonzalo Sobejano se ha ocupado del problema, en actitud polémica frente a Moreno Báez. Para el profesor Sobejano, la finalidad perseguida por Mateo Alemán es:

> ... patentizar cómo un hijo del ocio, entregado a sus apetitos naturales, despojado de toda recta educación y espoleado por la sociedad antes que refrenado por ella, va dando traspiés por el mundo hasta venir a parar a las galeras (24).

Guzmán, a diferencia de Lázaro, «que nunca es ocioso ni abusa de una libertad mal encaminada», reincide continuamente en su ocio y elige siempre la libertad cimarrona, que es su perdición. Al final «puede decir ejemplarmente: mirad qué castigo alcanza quien, como yo, no se unce a la razón, ni ejerce una profesión, ni persigue un fin determinado» (25). Afirma que el *Guzmán de Alfarache,* como ya lo había indicado Maldonado de Guevara, es una novela educativa, de carácter eminentemente pedagógico. Pero él precisa y amplía la tesis a lo social, diciendo que la verdadera intención de la empresa de Mateo Alemán es la «crítica educativa». De esta intención deriva el llamado doble plano de la obra: «ejemplificación del descarrío de un individuo y crítica del descarrío de la sociedad en conjunto». A lo largo de la sección segunda de su artículo («Los dos Guzmanes») muestra cómo Mateo Alemán tuvo que modificar sustancialmente la orientación de la segunda parte, que estaba escribiendo, debido a que

---

(24) Gonzalo Sobejano: «De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache»,* en *Forma Literaria y Sensibilidad Social,* Ed. Gredos, Madrid, 1967, p. 30.

(25) Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache,* en *La Novela Picaresca Española,* vol. I, edición, introducción y notas de Francisco Rico, Ed. Planeta, Barcelona, 2.ª ed., 1970, p. 667. (En adelante citaré en el texto esta obra así: *G. A.)*

apareció la segunda parte apócrifa, de Mateo Luján. Este, que habría tenido conocimiento de lo que Alemán ya tenía escrito, desarrolló toda su obra de acuerdo a las pautas de la primera parte de Alemán, pero sin entender el propósito fundamental de ésta: hacer un hombre perfecto. Al tratar de apartase Alemán lo más posible del Guzmán apócrifo, se vio obligado a profundizar el destino último de la vida de su personaje: lo eleva entonces a cimas mucho mayores que en la primera parte y lo hace descender a la más íntima de todas las miserias.

> La perspectiva del galeote que cuenta la primera parte —dice— es la de un hombre escarmentado, trabajado por el tiempo, que se duele de no haber abierto los ojos a la virtud cuando en su camino se le cruzó algún alma caritativa. La visión del galeote que refiere la segunda parte rehecha es la del penitente, la del que reconoce con angustia, pero no sin ramalazos de satánica complacencia en el mal, la abyección en que ha ido hundiéndose (26).

En la segunda parte —agrega— sí se incrementa en la obra la consideración de fondo religioso. Rechaza, por lo tanto, la interpretación de Moreno Báez en cuanto aplicable a la primera parte del *Guzmán* porque eso es situarse ya en el punto de vista del desenlace de la historia, no en su intención generatriz. Como él mismo señala, su tesis no invalida, sin embargo, la idea general que preside la de Moreno Báez. No obstante, observa que el pesimismo de Alemán no es enteramente cristiano, sino un pesimismo más entrañado en la condición individual de Mateo Alemán.

En este estudio se pone en evidencia la presencia de la libertad y el determinismo en el *Guzmán de Alfarache*, al afirmar la presencia de lo social y del libre arbitrio. La sociedad aparece aquí más bien espoleando y educando incorrectamente a Guzmán, antes que refrenándolo o haciendo de obstáculo. Lo determina, por lo tanto, más por exceso que por defecto, situación a todas luces contraria a la de Lázaro. El problema no es ya si hay o no libertad en Guzmán, sino cómo usa de su libertad. Guzmán usa de su libertad incorrectamente; de ahí su mal fin en el plano social. Su iluminación, ya siendo galeote, y su arrepentimiento y conversión no sólo hacen posible la salvación de su alma, sino, en este mundo, la liberación moral. De ahí la presencia del contraste de la bajeza física y de la altura moral en el Guzmán de la última etapa.

En *Guzmán de Alfarache*, el determinismo no sólo se manifiesta tanto como determinismo social, empujando y dando alas a las pi-

(26) Gustav Alfaro, art. cit., p. 48.

cardías de Guzmán, sino también como determinismo interno. El se lanza a esa vida y se va despeñando poco a poco, porque tiene inclinación por el engaño (roba sin necesidad muchas veces), por su natural proclive al vicio, a la venganza, a la concupiscencia; siempre sigue su gusto. Esto significa que obra mal, empujado, en parte, por su propia constitución psicofísica. Ejemplos de esto hay a cada paso, como cuando roba al cardenal sin estar movido por el hambre, cuando hace de alcahuete del embajador de Francia o, estando en Milán con dinero suficiente para vivir, roba, junto con su criado Sayavedra y Aguilera, a un mercader. En esta última ocasión, Guzmán dice: «Amigo Sayavedra, ésta es la verdadera ciencia: hurtar sin peligrar y bien medrar». Hay aquí un regodeo en el robo que no proviene sólo del beneficio obtenido. Su conversión, proceso interno, como no podía dejar de ser, significa el vencimiento de su inclinación perversa y, en consecuencia, su transformación en hombre libre moralmente, lo cual coincide con su condición de esclavo material o galeote. Sucede con él lo contrario que con Lázaro, que sólo se convierte en esclavo de su concupiscencia en la etapa final.

Libertad y determinismo son dos términos de un dualismo que está presente en la vida de Guzmán como en la de Lazarillo. Los críticos han analizado con penetración la presencia del determinismo físico e interno y de la libertad religiosa y moral, es decir, trascendente. También han analizado la libertad de indeterminación en las decisiones de Guzmán, la escisión fundamental que lo caracteriza. Diacrónicamente, Guzmán estaría dominado por el determinismo en la etapa de pícaro hasta su conversión. Luego, a partir de ese momento, Guzmán obraría libremente. Su libertad es aquí, sin embago, meramente trascendente, de apartamiento de los bienes gozosos físicos, de renuncia a las vanidades del mundo. Tan inflexiblemente se guía ahora por este criterio como antes lo hacía según el gusto o inclinación. La primera etapa significa el vicio; la segunda, la virtud.

Pero también la libertad y el determinismo se manifiestan sincrónicamente en cada momento de la vida de Guzmán. A esto apunta la observación de Francisco Rico de que Guzmán está como escindido permanentemente. La libertad se manifiesta como posibilidad de elección entre, por lo menos, dos caminos. Pero Guzmán se encuentra a cada momento de decisión como el asno de Buridán, sin saber qué camino elegir. Entonces corta el proceso de deliberación por medio de la acción, aun sin haber llegado racionalmente a una decisión. Obra, es decir, actúa, y la acción supera las dudas. Eso es lo que le sucede cuando sale de su casa para dedicarse a vagabun-

dear. Ni siquiera se provee de lo necesario para el viaje, y se aleja de ella un viernes al anochecer, en mal momento. Al día siguiente, por la mañana, luego de un proceso de dudas, que se inició tan pronto se alejó de su casa, al levantarse del portal en que pasó la noche, dice para sí: «echada está la suerte; ¡vaya Dios conmigo! Y con resolución comencé mi camino; pero no sabía para dónde iba ni en ello había reparado» *(G. A.*, p. 148). La acción, el hecho consumado, le permite eludir una decisión deliberada.

Hay otros momentos en que Guzmán obra compelido por la necesidad, por el hambre. Eso le sucede, por ejemplo, cuando, en el capítulo primero del libro segundo de la primera parte, padeciendo ya hambre y frío, se pone a seguir a dos viajeros en mula con la esperanza de que lo socorran. Entonces comenta:

> Llegamos a la posada juntos, y yo tal que de mí a un difunto había poca diferencia. Pero por granjear un pedazo de pan estamos obligados a salir de paso y olvidar puntillos. Hice más de lo que pude: humilléme, comedíme a servirlos, meterles las mulas en la caballeriza y entrar la ropa en el aposento *(G. A.*, p. 252).

Guzmanillo se ha achicado tanto que sigue a los viajeros como un perrito desamparado, en espera de una palabra de afecto y de un mendrugo para matar su hambre. La elección es aquí imposible, pues sólo tiene un camino frente a sí. La decisión que lo aleja de los viajeros parte de ellos y no del muchacho, a quien le empuja la desnuda necesidad.

En el capítulo cuarto del libro tercero de la primera parte, el mismo Guzmán hace un elogio de la libertad que les es permitida a los mendigos en el uso de los sentidos. En ese momento él es un mendigo. Aunque esa alabanza tiene su punto de ironía, es indudable que es parte de una apología de la libertad de que goza el pícaro. Esta alabanza tiene bastante afinidad con la posición de Cervantes, en quien, como lo señala Gustav Alfaro, «la vida picaresca se presenta en sus aspectos positivos: la libertad, el gusto por la aventura, el color». La libertad significa ahí falta de las limitaciones de carácter social que impiden normalmente a un individuo integrado socialmente, con honra, obrar gozando de los sentidos sin temores, vergüenza, lazos familiares, etc. Es la libertad del individuo marginal, desarraigado, mirado desde un punto de vista idealizador. La vida del pícaro implicaría una liberación del compromiso entre individuo y sociedad, por el cual el individuo entrega parte de su libertad a cambio de los bienes sociales.

El pícaro gozaría de los bienes sociales sin tener que sacrificar su libertad. Contra la opinión de Alfaro, creo que esta apología de la vida picaresca es algo despegado de la totalidad de la obra y aun de la primera parte considerada en sí misma. Ese gozo despreocupado y alegre es más popio de *Rinconete y Cortadillo* que del *Guzmán.*

EL «BUSCON»

Como señalé anteriormente, la polémica entre Spitzer y Castro surgió precisamente en relación con *La vida del Buscón,* de Quevedo. Por lo tanto, la disidencia en cuanto al determinismo hereditario o a la libertad personal se centró sobre todo en relación con el protagonista de esta obra.

A. A. Parker publicó en 1947 un importante ensayo de interpretación del *Buscón* a la luz de la moderna psicología individual (27). Afirma allí que se ha dado demasiada atención al supuesto de que estas novelas reflejan las condiciones sociales predominantes en su tiempo. Se manifiesta de acuerdo con A. Castro en que hay en ellas una forma de rebeldía popular, de crítica de la aristocracia y de las riquezas eclesiásticas. Hay protesta social, pero en un sentido más amplio y significativo. Una combinación de la «protesta económico-social» con el «orgullo» o vanidad en el personaje toca el corazón mismo del problema moral. Dice que:

> *The* pícaro *is both a product of a particular social environment and, as an individual human being, an autonomous moral person —both factors will play their part in the development of his character. The picaresque novel is therefore, by reason of its social emphasis, potentially capable of offering an analysis of character in relation to environment: an analysis in which the individual person is the 'main thing', but in which the social environment exercises a profound influence* (28).

Señala que el análisis de esta relación se puede hacer en dos planos: uno superficial, autoevidente, y otro, más sutil, en la forma de análisis psicológico de los motivos profundos, o sea, que, alcanzando, a través de la mera presión de las circunstancias externas, el centro mismo del conflicto entre el individuo y la sociedad, indaga los motivos íntimos que hacen que el *pícaro* elija ese modo de vida en lugar de otro. El profesor Parker sigue este último camino.

(27) Alexander A. Parker: «The Psychology of the 'pícaro' in *'El Buscón'»,* en *The Modern Language Review,* vol. XLII [1947], pp. 58-69.

(28) A. A. Parker, art. cit., p. 60.

Acepta, en primer término, la posición de Spitzer de que no se puede hablar aquí de herencia o determinismo, pero sostiene que la relación entre el niño con sus padres es tratada por Quevedo de un modo bastante más sutil. Muestra cómo el muchacho va desarrollando un agudo complejo de inferioridad a partir de la vergüenza que le provoca su origen espúreo, por su identificación con la culpa de su madre, lo cual va incubando una sobrecompensación que le lleva a buscar la venganza contra una sociedad que lo ha humillado desde la niñez. Como Pablos no puede llegar a ser un caballero, su ambición desproporcionada lo empuja a la vida picaresca: Quevedo transforma el «resentimiento social» que Castro ve implícito en el género picaresco en un íntimo problema personal (29). Parker insiste en que la decisión de hacerse pícaro no es repentina, sino que es una resolución deliberada a la que Pablos llega luego de mucho pensar. Quevedo, con esto, lo hace moralmente responsable por su elección. Sintetiza este proceso de torcimiento del carácter de Pablos en estos términos:

> *Attempting, because of a moral weakness that had begun as the fruit of ingrained fear, and that had grown through indulgence in self conceit into the pride of unscrupulous over-confidence, to impose himself upon a hostile society by cunning and fraud, he becomes a socially unadapted person, a moral reprobate, an 'obstinado pecador'* (30).

En este ensayo, aunque se rechaza cualquier determinismo hereditario, se acentúa la presencia de lo social en cuanto elemento codeterminante del carácter del pícaro, ya que la desviación del carácter moral bajo la influencia del medio fue siempre potencialmente de especial significación para el género (31). También insiste en la responsabilidad moral de Pablos, es decir, en su carácter de persona libre, pues Quevedo lo hace moralmente responsable por la elección de sus actos.

Al considerar esta posición detenidamente se nota que Pablos aparece como un personaje carente casi por completo de iniciativa, como un ser que obra sólo por reacción frente a sus semejantes. Hasta su decisión de hacerse pícaro, tan largamente meditada, es un acto reactivo. No se ve así cómo haya podido Quevedo hacer responsable a Pablos por su elección. Que Quevedo creía en la responsabilidad humana en cuanto era un católico resulta obvio; pero esa

(29) A. A. Parker, art. cit., p. 65.
(30) A. A. Parker, art. cit., p. 65.
(31) A. A. Parker, art. cit., p. 67.

responsabilidad está asentada sobre una libertad metafísico-religiosa. En el análisis del señor Parker no se puede hacer uso de ese tipo de libertad, por escapar a cualquier posibilidad de aprehensión en la experiencia. Como su análisis muestra de qué manera se va desarrollando el carácter picaresco de Pablos en cuanto reacción al medio ambiente o interrelación con él, la libertad no tiene cabida dentro de ese esquema, ya que ni siquiera el hecho de que haya Pablos llegado a una decisión después de prolongada meditación convierte su resolución en un acto libre. Si Pablos está presionado en ese momento por la hostilidad de la sociedad, obsesionado por su identificación con la culpa materna, debilitado ya en su carácter y experimentando un fuerte resentimiento contra la sociedad, su decisión es la resultante de todas esas fuerzas, es decir, obra determinado y no libremente. Aunque la libertad del personaje se manifiesta claramente en el marco de la obra de Quevedo, no aparece en el de la interpretación psicologista del profesor Parker, sino sólo como un supuesto metaempírico.

T. E. May, en un artículo de 1950, acepta en lo fundamental la interpretación de Parker, pero considera que la realidad y el significado de la culpa y los sufrimientos concomitantes no pueden ser vistos en la obra, sino dentro de un contexto de creencias religiosas. Cuando Pablos, como novato en la universidad, es torturado por los otros estudiantes, la novela se convierte más claramente en una especie de alegoría experimentada internamente, en la que la vida del hombre es dibujada, sin su elección, de un modo que anuncia para él una profunda verdad acerca de esta vida que él no puede o simplemente no podrá entender ni obedecer (32). Señala luego los puntos de coincidencia que, según él, hay entre los distintos momentos de la pasión, muerte y resurrección de Cristo con los momentos subsiguientes a la novatada. Culpa y condena parecen haber sido para Quevedo una posibilidad que él tenía que enfrentar al final en su imaginación, permitiendo a los hechos de su historia acontecer sin atenuantes. Incluso, dice May, una rápida racionalización podría inferir de ahí la posibilidad de una predestinación al infierno. Porque la historia parece hacer a Pablos un extraviado surgiendo de extraviados, que lo aturdieron en su niñez, haciéndolo incapaz, aparentemente, de reforma (33).

Según May, lo sobrenatural es visto por Quevedo como no solamente presente en el mundo, sino como realmente arrojado en él.

---

(32) T. E. May: «Good and Evil in the *Buscón:* A Survey», en *The Modern Language Review*, vol. XLV, núm. 3 [1950], p. 331.

(33) T. E. May, art. cit., p. 333.

Diego representa la humanidad feliz en el mundo; Pablos la representa en su dolor. Pero este dolor es tomado en un sentido cristiano.

Cuando May considera el momento de la separación de Pablos de su amo Diego, dice que su actitud es la de un hombre que confronta lo que él toma, en un aspecto, como su destino individual, aceptando algo impuesto; en otro, escogiendo libremente (34). El acepta que en una vida mundanal exista verdadero bien en la persona de Diego y de otros como él, pero se rebela contra su papel de sirviente.

En su artículo, May pone de manifiesto la presencia de algo impuesto, forzoso, en la vida de Pablos, y de algo libre. Aquí, sin embargo, libertad y destino parecen dos caras de una misma realidad, en que se reconcilian elección y circunstancia. Sin embargo, cuando interpreta alegóricamente los sucesos de la novatada, Pablos aparece como totalmente pasivo, como sufriendo un destino para el que ha sido creado. La presencia de lo sobrenatural en el mundo quita todo sentido mundano a los actos y anula la posibilidad de libertad de elección.

Peter N. Dunn, al estudiar las relaciones entre individuos y sociedad en el *Buscón,* se manifiesta de acuerdo con la posición de Parker, según la cual «la elección que éste [Pablos] hace de una manera de vivir es consciente y deliberada, cifrada en un intento desatinado de 'valer más', como contrapeso contra la bajeza de sus padres» (35). Pablos realiza acciones premeditadas; su vida es escogida libremente, sin determinismo. Como el error se encierra no sólo en la persona del pícaro, sino también en toda la serie de personas que encuentra en su camino, pues la sociedad es para Quevedo la agregación de individuos y no es una mera abstracción, el pícaro y la sociedad se reflejan mutuamente: «mientras Pablos se ajusta al sector social en que se mueve, la sociedad revela *todo género de picardía.* Esta es la integración final que Quevedo logra» (36). El pícaro no sólo se asimila a la sociedad circundante, sino que la adapta a sus fines propios. No obstante, al final Pablos es consciente de su fracaso, lo que se debe a que él desde el principio se ha empeñado en buscar lo inasequible. En síntesis, Pablos se encuentra en medio de *una sociedad inmoral,* o sea, una agregación de seres unidos por la mala vida. Por lo tanto, no hay conflicto entre individuo y sociedad, porque una vez que Pablos escogió su derrotero libremente, se encuentra viviendo en una sociedad hecha de locura y maldad, con la que él colabora.

---

(34) T. E. May, art. cit., p. 325.

(35) Peter N. Dunn: «El individuo y la sociedad en la *Vida del Buscón*», en *Bulletin Hispanique,* vol. L, I, núm. 3 [1950], p. 378.

(36) P. N. Dunn, art. cit., p. 381.

La responsabilidad de cada individuo y, por ende, su libertad es máxima. En este trabajo se hace hincapié sobre todo en la libertad del protagonista, y no tiene lugar alguno el determinismo hereditario o social. Esto se debe a que la sociedad como tal, o como nosotros la consideramos actualmente, no existe en la obra de Quevedo, de acuerdo a la interpretación de Dunn.

Del análisis del trabajo citado podemos concluir que si se parte exclusivamente de los individuos, resulta obvio que no se encontrará ningún determinismo social. El problema consiste entonces en averiguar si es ésa la concepción de Quevedo de la sociedad; pues cuando se leen las sátiras contra los médicos, escribanos, sastres, etc., en *Los sueños*, los defectos de que se burla parecen más bien aquellos propios de las diferentes profesiones o, al menos, anejos a ellas, antes que imputables a los individuos como tales. La posición de Dunn es casi indefendible en este respecto.

Un estudio completo del tema de la libertad y el determinismo en el *Buscón* muestra que hay momentos en los que Pablos carece de libertad de acción, como en el episodio de su niñez, en que, elegido rey de gallos, sufre la ira de las berceras (37), o más tarde el hambre en la casa del licenciado Cabra (*E. B.*, p. 1086 y siguientes). En otros momentos, Pablos elige un camino sin estar presionado en un sentido u otro. Por ejemplo, Pablos rehúsa, al separarse de su amo, don Diego Coronel, el ofrecimiento de éste de colocarlo con un buen amo (*E. B.*, pp. 1100-1101).

Libertad y determinismo constituyen dos elementos propios de la novela picaresca, presentes ya en el *Lazarillo* y en las demás del género. Su presencia es la consecuencia lógica de las tensiones y distensiones permanentes entre individuo y sociedad, dicotomía esencial que hace posible la misma picaresca en la novelística moderna.

DANIEL EDUARDO ZALAZAR

Santiago del Estero, 435-S., 2.º piso
Dpto. B. SAN JUAN (ARGENTINA)

---

(37) Francisco de Quevedo: *Historia de la vida del Buscón, llamado Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, en *La Novela Picaresca Española*, estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Angel Valbuena Prat, Ed. Aguilar, 4.ª ed., Madrid, 1962, pp. 1085-1086. (En adelante citaré esta obra así: *E. B.)*

VISITE LONDRES

¿Quién me mandó ir a Londres en auto? ¿Dónde comienza la ciudad? Supongo que en medio de la maraña de calles, que por alguno de estos vericuetos llegaré. Una flecha señala la City; la sigo zigzagueando entre paredones y fábricas, entre fachadas oprimentes. Inacabable dédalo. Circulo por la izquierda, concienzudamente trato de reprimir mis reflejos que me empujan para la derecha. Busco nombres conocidos; tomo una avenida que desemboca en una inmensa rotonda y veo un cartel que indica Westminster Bridge; es un poco tarde para doblar, pero lo intento; intercepto el paso a conductores impasibles y a camioneros que me insultan y me lanzo en dirección al puente. Por la derecha, por supuesto. Choco de frente con un sólido auto británico; siento la estruendosa sacudida; me bajo atontado, desubicado. El tránsito se embotella, suenan bocinas, la gente se agolpa alrededor del espectáculo. Testigos y curiosos discuten; aparece un policía; me ignoran, me da pánico; cómo entenderme con tantos extraños; mi inglés es demasiado pobre. Disimuladamente me mezclo con la multitud, atravieso el cerco y me alejo. Comienzo a caminar para tranquilizarme; al rato, mi choque es un recuerdo que se desvanece.

Un ventarrón ha sacudido los cocoteros; los cocos rodaron por las calles; las veredas están llenas de bolas peludas. A medida que penetro en la ciudad aumenta el gentío. Los negocios, repletos; todo el mundo anda con pilas de paquetes multicolores. Miro vidrieras con zapatos espejados, con relojes floreados, con estrambóticos sombreros, con muñecos músicos y bailarines, con pipas de cara diabólica. De las tiendas salen las telas que se despliegan desparramadas por la calle. En cada negocio me invitan a probar lo que venden; me sacan la camisa y la meten en una lavadora automática, me ponen un equipo de hombre rana, subo y bajo una escalera plegadiza, agujereo una tabla con una perforadora vertiginosa, bato una mayonesa, como un embutido negro; gusto variedades de té, después salsas hasta la

repulsión. Huyo hasta un sector de edificios adustos. Los funcionarios, paraguas y portafolio en mano, caminan como ministros. Entro en un inmenso vestíbulo lleno de perros; al pie de una escalinata con estatuas se huelen mutuamente mientras esperan a sus dueños. Por el mármol del embaldosado corren hilos de orín. Alguien grita «Boby», y veinte «Bobies» se lanzan a la par escaleras arriba. Los que no tienen perro salen por detrás, trabajosamente, por las escaleras de incendio. Sigo caminando hasta una explanada; los jubilados remontan barriletes con leyendas alusivas a la vejez desamparada, mientras unos músicos decrépitos, con levitas de terciopelo raído y chisteras arrugadas, tocan fervorosos aires de jazz al estilo New Orleáns. La música sube con los barriletes; todos nos mecemos al compás. Paso por una calle resbaladiza; a la primera cuadra doblo y desemboco en otra pegajosa, como goma de mascar. Al fondo, unos plátanos despliegan sus afelpados cogollos. Llego a un parque; las voces y los ruidos se amortiguan. Sobre el pasto retozan parejas abrazadas; los bancos están ocupados por las ayas, las nodrizas, las institutrices, las amas de llaves y de leche, por toda la servidumbre y los rentistas imperiales; querubes rubios corretean y se persiguen por los senderos. Me siento al lado de una mujer que lleva el sombrero cubierto de margaritas; ella conversa con su perro, lo reprende, me señala, pongo cara de malo, luego sonrío a la dama; la vieja está encantada; acaricio el perro que salta sobre mi falda e intimamos; la mujer se estremece de satisfacción; arrebatada, se para sobre el banco, y con ambas manos sobre su corazón me canta una vieja balada irlandesa. Pongo cara de arrobamiento, hago gestos aprobatorios. La mujer, sofocada, saca de su ajada cartera una botella chata que empina; me convida; tomo un trago, me siento volcánico. Relincho y salgo al galope. Las risitas agridulces de la dama se distancian, se apagan.

Vuelvo a la muchedumbre y al bullicio. Por Carnaby Street, entre ropas estridentes y músicas chillonas, descubro las corbatas zodiacales. En una, con un ojo rodeado de flechas y leones, leo mi porvenir adverso; sólo un pacto podrá preservarme.

Tomo un cuarto de hotel cerca del Museo Británico. Después de ducharme, recorro el Soho. Para descansar, me meto en un cine. La película ha comenzado; muestra un hombre que duerme; una mosca zumbante lo molesta, lo cosquillea; el hombre frunce el ceño, arruga su bigote, mueve la nariz; la mosca persiste en sus picadas; el hombre estornuda; la mosca huye; al rato, el hombre sonríe, musita algo entre sueños; más tarde hace una mueca de espanto, se revuelca como queriendo salvarse, transpira; después se aquieta plácidamente,

afuera comienza a clarear y un avión escribe sobre el cielo la palabra FIN. Recomienzo mi marcha entre cabarests, donde todas las razas del mundo se desnudan, entre librerías eróticas y salas de juego. Con estrépito giran los amonedados cilindros; las máquinas traganíqueles trituran metálicos vidrios. De pronto, con la campanada, la relojería abre sucesivas compuertas; agujeros coinciden y bajan por las canaletas los peniques. Abanicos, escobillas, balancines apilan en el borde las monedas a punto de caer; bastaría una para que la montaña se desmoronase, pero todas yerran el camino y caen en panza tenebrosa. Mínimos autos rugen como grandes, caballitos corren acicateados por la hinchada, volantes por rutas vertiginosas toman la cerrada curva a gran velocidad, giran guirnaldas de ruletas luminosas. Los dependientes en su noche de jolgorio se sueñan poderosos, como yo, entregados al maleficio. Hasta que las tripas me reclaman lo suyo. Busco un baño, sigo la flecha que me lleva a una sala iluminada sólo por la lechosa luz de los televisores; en cada uno, melenudos guitarristas cantan desaforados, mientras los adolescentes se balancean y acarician sincopadamente; atravieso otro salón, un cementerio de máquinas en desuso, algunas están despanzurradas, por los tajos salen desbandados los resortes. Bajo escaleras, recorro pasadizos donde se apilan los cajones de botellas, hasta que doy con la silueta de un hombre en una puerta; al fin, el baño. Me siento tan rápido como puedo para descargarme. Bocanadas de vapor caliente montan por el inodoro; oigo unos resoplidos, un sordo golpeteo, creo que bramidos. Hago fuerza y no puedo; el calor me seca el vientre y no puedo. Me levanto; en un rincón hay un palo, lo empuño y lo hundo en el agua que bulle; toco algo, golpeo con ganas hasta que el agua se ensangrienta.

Por Picadilly Circus, entre el amontonamiento de turistas, escucho una letanía escandida por tamborines y címbalos. Muchachos y muchachas de túnica naranja, en rítmico cortejo, predican con cánticos la comunión universal. En los restaurantes de enormes vidrieras, en medio de un paisaje tropical, entre palmeras, gomeros, cascadas rosadas, en unas mesas opulentas comen parsimoniosas las parejas, incesantemente servidas por las bellas camareras. El edén por unas libras; el mundo de afuera se interrumpe en el refugio. Pasen, la vida es un placer, que nada perturbe el espectáculo. Bajo hacia Trafalgar Square; desde lejos se ve una luz amarillenta y oscilante, como de incendio. Es una manifestación con antorchas, de protesta contra la guerra, contra la venta de armas a Nigeria. Nelson parece un ajusticiado en la hoguera y la columnata de la National Gallery, el templo del dios de las tinieblas. Entre los pacifistas, un hombre alto, de piel

pegada a los huesos, con una enorme cabellera blanca, condena a los mercaderes que venden y revenden muerte cómodamente desde los escritorios de la City. Los carteles caricaturizan a los honorables del reino, a los proveedores de Su Majestad. Los manifestantes visten atuendos victorianos, uniformes de las campañas coloniales, apostólicas barbas, enmarañados collares. Algunos llevan consigo a sus animales domésticos: perros, gallinas, gatos, burros, cabras, corderos, loros, monos, papagayos. De pronto suenan las sirenas, roncan los motores de los camiones celulares; llegan los fúnebres cargados de negros policías con garrote en mano. La procesión se sienta en el suelo; alguien saca un violín y toca aires de taberna; las abuelas tejen entre cacareos, maullidos, ladridos, gruñidos. Los sedentes se toman con fuerza del brazo mientras la policía ataca. No soporto que le peguen a una vieja, protesto en lengua bárbara, me levantan en vilo y me instalan en uno de los camiones. En la Comisaría, con otros revoltosos, comparezco ante los glaciales, monolíticos, imperturbables agentes. Para entenderme, trato de rescatar mi pobre inglés; a mi memoria vienen ráfagas desperdigadas, palabras inconexas, como en un agujereado palimpsesto. Pero soy para ellos doblemente inferior: sudamericano y de habla española. Toco mis bolsillos a ver si descubro mi enorme pasaporte azul; sí, lo tengo. Igual me encarcelan con los manifestantes. En la celda se organiza una reunión de adoctrinamiento, alguien redacta un manifiesto, cantan marchas para reanimarse y tanto se reaniman que improvisan una ópera donde miman la manifestación, el asalto policial comandado por Nelson, los diputados laboristas que ponen flores en la tumba de Marx y que son condecorados por la reina, el jefe de policía que apaga las velitas de su tarta de cumpleaños mientras ordena la represión, el encierro de los insurrectos que atentan contra las buenas costumbres y los negocios del Imperio en la Torre de Londres; allí se sella la alianza de los marginados, de intelectuales, putas y ladrones; por fin los presos del mundo se unen y, apoyados por los barrenderos negros y los lavacopas asiáticos, toman la ciudad. Todo termina en banquete y baile popular, en estruendoso entusiasmo. Al rato, un guardián grita mi nombre, se abre la puerta de barras y me dejan en libertad. No sé dónde estoy. En eso pasa un taxi; le digo que me lleve al Museo Británico. El chófer me aclara que el museo cierra a las cinco de la tarde. Le digo que vivo por allí. Andamos por calles donde una misma casa se multiplica incesantemente, por plazas cerradas, rodeadas de autos oscuros con cromados que repiten la noche. Aparecen blanquísimas fachadas, puertas multicolores, música de rock al ritmo de la marcha del taxi. Reconozco las inmediaciones de Chelsea, Kings

Road y su aterciopelada humanidad. Las gitanas floreadas, las felinas que fuman en largas boquillas miran con indiferencia a sus adoradores. Necesita gente, bullicio, esa catarata de frivolidad. Hago detener el taxi, me bajo. Un borracho harapiento, de cara colorada, zigzaguea apostrofando a los paseantes; clama por los desdichados de Londres, se sostiene a gatas de un poste para vociferarnos lo que guarda en la semana. Pasan las cortesanas sonando a cascabeles, con la cara empolvada; sobre su torso se entrecruzan los colegios, y allí donde sus piernas se juntan, en la rosal reunión, convergen todas las miradas. Esbeltas van las nadadoras de la noche, las carnales dadoras. Elijo una crespa pelirroja y me sumerjo en ella, en una pieza con enormes girasoles y pelucas que cuelgan encima de la cabecera de un camastro; los hierros crujientes trenzan interminables arabescos. Espesamente jadeando por un río de melaza que gluglutea y burbujea navego hasta la desembocadura.

Vuelvo a la calle, al desfile de disfraces y me entretengo mirando vidrieras de sofisticada extravagancia. Doblo por una calleja de casas bajas; se suceden iluminados interiores, escenas mudas, momentáneas, caras que gesticulan, súbitas apariciones, una cortina que se corre, un libro que vuelve a su anaquel, parejas que bailan, un cigarro humeante, chiquillos que hacen morisquetas, una mesa servida, la comba reluciente de una tetera de plata. Las cuadras siguientes se ensombrecen, repiten ornamentadas fachadas, balaustres, escalinatas paralelas. Sé que me acerco a los muelles. Una casa tiene todas las luces encendidas; en el zaguán se agrupan visitantes o curiosos. Boda o velorio, me digo, como en mi pueblo. Las puertas están abiertas; entro. En una sala, cincuenta y tres viejas enlutadas lloran e hipan a la par. Toda la parentela del muerto, la ascendencia y la descendencia, está sentada por orden genealógico. Las sillas trazan un árbol que envuelve al cajón. Por turno, los deudos y las lloronas comen lechón asado y beben cerveza caliente. Cuando las viejas languidecen y terminan de sollozar, los hijos levantan el ataúd, lo llevan a paso lento hasta el muelle, lo tiran al Támesis y lo miran perderse arrastrado por el agua turbia. Los barcos que vienen a Londres por mar no entran de noche al estuario, temen el lúgubre choque de las cajas contra el casco.

Recorro los depósitos, paso vagones y grúas inmóviles, por desiertas explanadas donde acechan gigantes de loco cenizo, insectos ferruginosos, descomunales esqueletos. Los galpones de las compañías orientales huelen a canela. Adentro se apilan paquidérmicos fardos. Detrás de las bolsas, hilos de humo amarillo suben caracoleando. Sobre arpilleras, los hombres de ojos rasgados, con la mirada extra-

viada, fuman en éxtasis. El agua chapotea entre los pontones. Más allá, unas luces rojas manchan el adoquinado. En la esquina aparece un cafetín. Tengo hambre, sed; ocupo una mesa sucia; un pelado de bigotes puntiagudos me alcanza una lista incomprensible; pido al azar. Al rato, mientras miro a los parroquianos rubios y rosados, a mujeres con dientes de oro, me traen un espeso guiso en una fuente de barro y una bebida espumante. Sin saber qué me dan, como y tomo ávidamente. La bebida pica y acalora. Una pianola disuena fox-trots cada vez más mortecinos; las imágenes se publican, se borran. Creo distinguir a un gordo que alza su copa para brindar; después, unas risotadas en la caverna, retumbando.

Despierto al amanecer, aterido, sobre un puente de hierro. Una vieja cubierta de trapos vende flores secas; me pide un cigarrillo, se lo enciendo. Comienzo a caminar. Alguien grita desde las barracas; busco de dónde salen los quejidos. En un galpón, una mujer se retuerce entre convulsiones espasmódicas. La asisten unos estibadores. Miramos sin saber qué hacer. La mujer se abre de piernas, hace fuerza hasta que asoma una cabecita, unos brazos, los pies. Cuando el albino lanza su primer vagido, nos regocijamos y abrazamos. Se organiza una colecta para la madre y el crío; todos revolvemos nuestros bolsillos a la pesca del regalo. Alguien saca un pedazo de lápiz, otro un pañuelo apelotonado; boletos, alfileres, fósforos, monedas, botones, espejos, cordones, peines, pastillas, que vamos echando en un sombrero hasta colmarlo. Uno pone una botella empezada; otro, un anillo con un trébol. Alguien trae un tordo en una jaula de mimbre. La madre recibe alborozada los tesoros. Pregunto dónde estoy, cómo se va al centro. Un hombre de gorra ofrece acercarme en su bote. Remamos pausadamente hasta el puente de Waterloo.

Desde mi cuarto veo revolotear los pájaros entre los ramajes que recién despuntan. En la oficina de enfrente, los empleados se quitan sus impermeables, desenfundan las máquinas. Una rubia se sienta y comienza a peinarse.

SAUL YURKIEVICH

48, rue Pernety
75014 PARIS

FELIPE II EN EL ESPEJO CURVO DE LA HISTORIOGRAFIA MODERNA

Confundidos, y más aún, estupefactos, están los historiadores, así como otras personas interesadas en la Historia ante uno de los más llamativos fenómenos de los últimos años: la degeneración poco menos que catastrófica del interés respecto al pasado nacional o universal tanto en Europa como en las Américas.

Se pregunta —en vano— por las causas de este cambio.

Decimos «causas», porque se barrunta más de una. Una vez conscientes de tal pluralidad de causas, no se puede excluir una consecuencia que parece presentarse casi con espontaneidad. ¿Es acaso posible que sea la misma Historiografía la que se halla en crisis?; o sea, ¿no responde ya —como lo hacía antes— a su menester y vocación? O dicho más sencillamente: ¿No podría ser que ya no es capaz de ofrecer a sus lectores temas de un interés humanamente esencial, como lo era aún en el siglo XIX? Si fuera así, sería también natural que sus lectores la hubiesen ido abandonando sucesiva y gradualmente. Para convertir en tesis válida lo que acabamos de suponer, intentemos demostrarlo con un ejemplo concreto.

Felipe II de España es, desde hace cuatrocientos años, una figura histórica frecuente y siempre apasionadamente discutida; o sea, Felipe *es* de interés general. ¿Ha respondido la Historiografía a este interés, realmente existente, con obras correspondientes? o, por el contrario, ¿permitió que tal curiosidad quedara insatisfecha, hasta que gradualmente se apagó, como la llama no alimentada por nuevos combustibles?

Hace dos lustros atrás apareció en Inglaterra un libro informado y circunspecto sobre la época imperial de España (1469-1716), traducido, poco después, también al castellano. Su autor, J. H. Elliot, dice entre las notas bibliográficas del mismo, que según su criterio no halla, en absoluto, una biografía de rango y valor sobre Feli-

pe II (1). Por lo pronto sorprende un juicio tal. Al meditarlo un poco, sin embargo, nos inclinamos a darle la razón: de hecho no se encuentra ni una sola que nos satisfaga en un grado tan alto como lo hace, por ejemplo, la biografía de Karl Brandi sobre el padre de Felipe, el emperador Carlos V (2). Esta no solamente nos satisface, sino que es —y será— un vademécum para cualquier clase de interés carolino aun cuando uno u otro de sus resultados parciales esté ya superado por nuevos logros o descubrimientos de la investigación histórica.

Si realmente no se encuentra una biografía similar de gran formato y valor duradero sobre su hijo, una de las causas estará, sin lugar a duda, en la dificultad inherente que yace en la figura misma. Carlos V es un gran confidente: lega por escrito o de palabra bastante a menudo revelaciones tales que testimonian no sólo su pensar y querer, sino que descubren también esferas profundas de su fuero interno. En cambio, Felipe es el gran maestro del disimulo. No se deja descubrir; al contrario, se esconde deliberadamente, despista a aquel que lo busca e intenta conocer. Nunca obra exteriorizando sus actos y las causas de éstos, como su padre lo había hecho; tampoco es un luchador como lo fuera Carlos. No se halló —ni una sola vez— en el *real* centro de una lucha vital, como su padre numerosas veces, ni en el campo de batalla, ni en la arena de un Parlamento del Reino.

Y precisamente por haber vivido tan escondido —protegido y vedado—, pero por haber representado al mismo tiempo una forma de vivir y un papel histórico de envergaduras universales, rodéanle, desde sus días hasta la fecha, las altas olas de una admiración casi ilimitada; pero tampoco le faltan los ataques impíos de sus adversarios: desde la llamada «Apología» de su enemigo más notable, Guillermo de Orange, hasta los panfletos de maligna burla contemporánea o posteriores, y una parte de los productos de la Historiografía moderna.

Sorprende quizá que Elliot mencionara una sola obra respecto a Felipe, a la que atribuye, de cierto modo, un significado objetivo: la extensísima biografía sobre Antonio Pérez del médico y ensayista Gregorio Marañón (3). Marañón, dice Elliot, nos traza en su libro «una interpretación psicológica del monarca». Marañón, podemos añadir, un escritor extraordinariamente versado y un intelecto más que polifacéticamente cultivado, juntó con una diligencia infatigable

(1) J. H. Elliot: «España imperial. (1469-1716)», trad. esp., 4.ª, Barcelona, 1972, p. 428.
(2) K. Brandi: «Kaiser Karl V», 3.ª, Munich, 1941.
(3) G. Marañón: «Antonio Pérez», I-II, 7.ª, Madrid, 1963.

y digna de elogios un material imponente; leyó casi todas las fuentes alcanzables para poder caracterizar, luego; a su héroe —con la «acribia de un detective», como Elliot, acertadamente, se expresa—. Verdaderamente, Antonio Pérez y su conflicto con Felipe II y el modo de gobernar de éste es tema de un interés poco menos que policíaco. El libro —que se compone de dos tomos de gran formato con más de un millar de páginas, se vendió con suma rapidez: yo poseo un ejemplar de la séptima edición—. La llamada «interpretación psicológica» —redactada en este caso por un médico de renombre— atrae: es demasiado tarde, cuando' se nota que a la postre el libro es un aglomerado superficial de interpretaciones baratas basadas, sin embargo, en datos sólidos, y por eso se juzga, a primera vista, por valor probado y duradero lo que no es más que una colección —hábilmente presentada, por supuesto— de lugares comunes. Felipe, «ni santo, ni demonio», como el autor dice —y este decir tampoco tiene otro valor sino el de lugar común— sale del paso relativamente ileso. Antonio Pérez, a pesar de su inteligencia —intrigante vacío, político sin formato, figura de la tabla de ajedrez de la historia europea sin significado—, naturalmente, no es el antagonista adecuado de su Rey. Su única gran cualidad, no superada por nadie, ni siquiera por Felipe, es la vitalidad que tiene. En consecuencia, de esta vitalidad le resulta su fuga que linda con lo fantástico. Pero este *huir* es su único *acto,* digno de tal nombre.

Su papel en el extranjero es un fracaso tragicómico.

Marañón, por supuesto, había comprendido esto. A la luz de su inteligencia clara vio sin duda la desproporción: la estimación errónea y la dimensión excesiva que *él* dio a *su* Antonio Pérez. Una pareja de antagonistas como por ejemplo Felipe y Guillermo de Orange es, desde el punto de vista de la Historia universal, naturalmente correcta; pero una como Felipe II y Antonio Pérez tiene su origen no en el papel y significado históricos de ambos, sino en la intención intelectual de Gregorio Marañón. El primero es uno de los hombres de más alto significado en la Historia del mundo; el segundo, a pesar de todo, nada más que un siervo obediente a su señor, aunque fuera precisamente esta actitud suya la que —a la postre— le hizo perder el camino (4). El lector —aunque al principio se haya quedado arrobado por la descripción y narración magistrales del suceso tenso e interesante, tanto como por las innegables facultades de escritor de este autor— al final de la lectura descubre o —al menos— barrunta, pese a todo, el malabarismo psicológico del li-

(4) Ya Ranke lo vio así: L. v. Ranke: «Die Osmanen und die spanischen Monarchie», 3.ª, Berlín, 1857, pp. 229-30.

bro; descubre que ha sido engañado respecto a las proporciones verdaderas del suceder histórico, y cierra el libro con la impresión desabrida de un hombre que —aunque ha invertido mucho en una empresa— sale perdiendo de la misma.

Para todos los que se han ocupado de los sucesos del reinado de Felipe II es conocidísimo el caso del barón de Montigny, enviado por el Gobierno de los Países Bajos a España, metido en prisión, sentenciado a muerte y ejecutado, al final, en el castillo de Simancas, secretamente, de modo terrible y poco comprensible para la posteridad.

El caso de Montigny es, probablemente, el hecho más oscuro, más difícil de interpretar —por no decir, de justificar— de todo el reinado de Felipe. Necesitaríase un examen detallado y minucioso de las teorías y las aplicaciones de éstas de índole moral y religioso-política de Reforma y Contrarreforma para interpretar y hacer para nosotros —hijos de una época completamente diferente— si no comprensible, soportable por lo menos, lo que pasó con Montigny en el Tubo del Obispo, en Simancas (5).

Esta empresa es, precisamente, una de las más delicadas de toda la Historiografía: ella requiere comprensión, participación y seriedad totales por parte del historiador que la intente.

En cambio ¿qué es lo que experimentamos durante la lectura de la mayoría de las biografías de Felipe II?

W. Prescott —célebre autor de una Historia de la Conquista de Méjico, y también de otras obras, aunque menos conocidas sobre los Reyes Católicos, Carlos V y del voluminoso fragmento sobre Felipe II (6)— nos comunica fiel y detalladamente la escalofriante historia de prisión y muerte de Montigny; sin embargo, su descripción con la indignación un tanto llorosa de un anglosajón correcto y bueno para quien este tema, sangriento y repugnante como es, no representa sino un objeto de repudio. Hoy, después de más de cien años, una descripción como la de Prescott debe parecernos un tanto ingenua y, a la vez, poco convincente.

Ingenua y poco convincente, pero también honesta y seria en el más alto grado posible. En cambio, ¿qué se va a pensar de Ludwig Pfandl, que llega sencillamente a callar la historia, sin duda incómoda, incómoda para un autor que se empeña en limpiar a su héroe, Felipe, de todas las manchas que ensuciaron su figura y papel desde la famosa «Apología» de Guillermo de Orange hasta nuestros días?

---

(5) Comp. la cuidadosa descripción del caso en el X Capítulo del «Don Carlos y Felipe II», de L. P. Gachard, trad. esp., Barcelona, 1963, pp. 285-308 (notas pp. 308-20).

(6) W. H. Prescott: «History of the Reign of Philip the Second», I-II, Londres, 1897.

En el libro de Pfandl se menciona dos veces el nombre de Montigny entre otros nombres (pp. 414, 421), de manera que este noble caballero y fiel representante de su estado se halle mezclado —sin comprobantes, por supuesto— con «pródigos y adeudados, borrachos y adúlteros, blasfemos y religiosamente indiferentes», lo que Montigny, seguramente, no fue.

Difícilmente se hallaría un «método» más cómodo para eliminar el caso; métodos más frívolos, más indolentes y cínicos para tratarlo sí los hay.

W. Th. Walsh, por ejemplo, un norteamericano católico, publicó, al comenzar los años cuarenta de este siglo, un libro extenso sobre Felipe II (7). Rico en información, el libro manifiesta, no obstante, una ingenuidad no insólita entre los católicos del mundo inglés. La intención del libro es —el lector la descubre a primera vista— presentarnos al príncipe católico (oponiéndose así al modo de caracterizarlo de varios escritores protestantes del mundo sajón) en colores claros, hasta glorificados. A pesar de esto, Walsh ni puede ni quiere callar el caso de Montigny. Pero al narrarlo correrá el riesgo de demoler toda esta bella construcción, fabricada con tanto sudor de su frente, de un Felipe bueno, amable, beato. Entonces quita al caso su peso real: En un pasaje comienza el relato, para interrumpirlo muy pronto; en otro lo reempezará, pero sin llegar al trágico desenlace; lo mismo pasa aun en un tercer trozo: el desenlace se halla, por fin, en un cuarto párrafo, y de modo tan corto y gris, que, al final, la «story» ha perdido toda su trascendencia (8).

Un lector común, poco o nada preparado para el caso, apenas lo notará, lo pasará por alto, venerará en Felipe también en lo sucesivo al santo que éste no era, como habrá visto en él después de la lectura de los lamentos del bueno de Prescott un cruel verdugo, cosa que tampoco fue.

Se podrá acusar a Walsh de ingenuidad y hasta de tendenciosidad; más peso tiene, empero, su intención de despistar al lector, de esconderle una parte del tema de alto significado, intención que se notaba aún con mayor intensidad en Ludwig Pfandl.

Walsh no es, naturalmente, el único especialista católico de Felipe II en el inmenso mar de los que escriben en inglés. Otro de ellos es sir Charles Petrie. Este no duda en presentar el caso de Montigny a sus lectores y lo cuenta sin inhibición, poco menos que descaradamente, de un modo ligero, casi burlón: «A los peces más grandes que se enredaron en las telas de los tribunales perteneció

(7) W. Th. Walsh: «Felipe II», trad. esp. Madrid, 1943.
(8) Walsh, pp. 442, 467, 470-2, 500-3.

Montigny.» Así empieza, y al acabar con el terrible fin de éste, comenta impávido: «Autres temps, autres moeurs» (8-a). Nos parece un concepto moral estremecedor que permite a su representante (Petrie) despachar de tal modo el hecho de la secreta ejecución por el garrote de un hombre en las casamatas de un castillo, en vez de investigar las causas e interpretar los motivos que condujeron a un monarca más que consciente de sus decisiones y hechos a una medida como ésta.

Petrie se permite aún mucho más que esto. Su «Felipe II» es —en su totalidad— un libro más que sorprendente. Petrie no introduce ni presenta su héroe al lector; no lo hace entrar en escena, actuar, reaccionar, luchar, amar y odiar, sufrir y gozar. No, su Felipe, que debería ser el centro dinámico, permanece durante todo el libro, pálido y esquemático, al fondo, cual un muñeco sin vida. A menudo hasta lo pierde el lector en el denso tejido del suceder inglés, cuya presencia desmesurada en un libro sobre Felipe II provoca la impresión de que su autor lo exhuma de las reminiscencias de sus estudios de escuela media. Sin embargo, Petrie no es un escritor deficiente. El es el autor de un trabajo sobre el absolutismo en «Historia Mundi» (9), y aunque éste no es sino un inteligentísimo y muy bien informado artículo de periódico, es —como tal— brillante. También en su libro, en general bastante gris, sobre don Juan de Austria se encuentra una descripción —la de la batalla de Lepanto— incomparablemente superior a la de Pfandl, superior aún a la de Fernand Braudel, historiador de gran formato y más aún, el historiador de temas económicos y sociales posiblemente más importante de nuestra época entera (10). En cambio, en su «Felipe II» Petrie no describe, no analiza, no narra las batallas que durante el reinado de su héroe cambiaron el rumbo del destino europeo. Petrie, que fue tan corto de genio en cuanto al tema humano Felipe II, también lo es respecto a la victoria de S. Quintín o el desastre de la Armada, comunicando breve y simplemente al lector que él no es ningún «reporter» de las guerras de su héroe, sino su biógrafo.

Este, sin embargo, en vano le pregunta también por la biografía propiamente dicha. Y de nuevo estamos ante la sensación sorprendente: El lector se sentirá engañado; su curiosidad quedará insatisfecha. Nuevamente ha de cerrar el libro con un mal sabor en la

---

(8-a) Sir Charles Petrie: «Phillip II of Spain», Nueva York, 1963, pp. 214-7, 224 s., 231-3, 248.

(9) Sir Ch. Petrie: «Die absolute Monarchie und ihr System», «Historia Mundi», tomo VII, Berna, 1957, pp. 249-76.

(10) F. Braudel: «El Mediterráneo y el Mundo mediterráneo en la época de Felipe II», trad. esp. Méjico-Buenos Aires, 1953.

boca. Su insatisfacción, que ha ido aumentando durante toda la lectura, se transformará en indignación cuando descubra, al final, cuál es la intención que se halla presente en los escondites de este escrito de Petrie.

A tal descubrimiento se llegará durante la lectura del pasaje en que el autor le informa del desembarque de los náufragos españoles en las costas de Irlanda. Los buenos irlandeses —naturalmente— no se hicieron responsables de los daños que les tocó sufrir allí a sus correligionarios hispanos. Estuvieron a punto de ayudar a los pobres españoles, guardar sus bienes, curar sus heridas, etc., pero en cada uno de los casos aparecieron, para desgracia de los náufragos, en las costas de Irlanda, los malvados ingleses, y éstos fueron, por supuesto, quienes saquearon, maltrataron y asesinaron a los españoles —los irlandeses nunca—. Al acabar los ingleses con su sangrienta labor cabalgaron ufanos con sus tesoros robados ante los ojos de los estupefactos irlandeses, para perderse luego en la lejanía... «Nada sería más falso» —nos asegura Petrie— que un intento de afirmar que «el pueblo sencillo de Irlanda... haya tenido sentimientos de enemistad para con los españoles». Aunque no se puede negar —dice en el mismo lugar— que también los irlandeses «saquearon los barcos (españoles) y llevaron consigo los objetos de valor de que se habían apoderado, pero esto no demuestra que su actitud haya sido enemiga» (11). O una cosa o la otra: ¿cuál es la posición que debemos mantener respecto a la actitud irlandesa? De todos modos, la máscara inglesa de sir Charles Petrie ha caído: se ha descubierto ahora como un nacionalista irlandés, y la intención real de su libro como una propaganda anti-inglesa... escrita, sin embargo, en inglés. Editores sin juicio crítico se apresuraron tanto en España como en Alemania a mandar traducir y publicar el libro de Petrie, a pesar de ser éste, de entre toda nuestra serie crítica, sin lugar a duda, la menos lograda, más superficial y deficiente biografía de Felipe II.

Hemos criticado dos productos de lengua inglesa del ala extrema del catolicismo insular. Ahora requiere la justicia que veamos al menos una obra que se ocupa —aunque solamente en unas notables partes de ella— de nuestro tema, representando, en cambio, el ala extrema de posición materialista-socialista de Europa oriental.

---

(11) Petrie: «Philip II», pp. 284 s. y 286-9. Comp. las citas en C. Fernández Duro: «La Armada Invencible», Madrid, 1884, t. I, p. 205: Un testigo ocular: «Los irlandeses, bárbaros y salvajes, no por católicos dejaron de tomar parte en la presa llevada por la mar.» Otro: «... al ver... el desfallecimiento de nuestros enemigos, degollaron al quien más podía..., y tal era el estado de debilidad de los náufragos, que un solo 'paisano' mató a ochenta con la alabanda» («with his gallowglas axe»), etc.

Tibor Wittman es un investigador húngaro de temas hispanos como neerlandeses del siglo XVI. Sobre Vitoria y Suárez publicó —hace años— un excelente estudio en una revista de Budapest; luego una extensa monografía sobre «la Edad de Oro de los Países Bajos», un libro muy bien informado en lo que respecta a la literatura moderna sobre el tema (12). Fuentes españolas, sin embargo, apenas fueron consultadas. Al limitarnos en estas páginas exclusivamente a lo que concierne a Felipe II, no vamos a ocuparnos aquí del libro entero. Pero es menester subrayar ahora que Wittman, al aplicar métodos ajenos al espíritu de la época que nos presenta, forzosamente distorsiona la verdad histórica. Pero ni este método aplicado por el autor nos aclara por qué tiene que tomar Wittman una posición tan extremadamente antiespañola. Wittman, un historiador moderno que ni por nación ni por religión pertenece al mundo católico-español, ni tampoco al protestante-neerlandés, podría permitirse el lujo —con más facilidad que otros— de ser objetivo. En cambio, Wittman llega tan lejos en su terminología que caracteriza a Felipe II de anti-revolucionario, a don Juan de Austria incluso de traidor, aunque sea absurdo afirmar que un rey defendiendo lo que él entendió (y no lo podía entender de otra manera) por patrimonio de su dinastía, fuera un anti-revolucionario, por el mero hecho de que su papel de monarca y católico le enfrentase a un levantamiento en uno de sus países. Y en cuanto a don Juan, el hermano de Felipe II, al defender durante su tan dificultosa actuación en los Países Bajos los intereses de este mismo hermano y soberano de él, bajo ningún criterio puede ser considerado como traidor; en cambio, si hubiese abandonado la bandera de éste, pasándose al lado de los enemigos de Felipe, entonces sí hubiera sido traidor, en el pleno sentido de la palabra. Para demostrar ante el lector el concepto anti-español de Wittman y los errores evidentes que de éste fluyen, me limitaré a citar aquí el pasaje, en el cual analiza la empresa de Felipe II contra Inglaterra: «... En estos días —dice Wittman— la Armada ya estaba lista para ponerse en marcha hacia las costas inglesas. Diecisiete mil soldados de Farnesio esperaban en los puertos de Dunquerque y Neoport su traslado en los navíos españoles a Inglaterra. Pero las pesadas y toscas galeras españolas se movían con grandes dificultades *entre* los bancos de arena, y los ligeros barcos ingleses y holandeses les impidieron llegar a alta mar. La tripulación de la Armada —mientras

---

(12) T. Wittman: «Vitoriától Suárezig» (de V. a S.), en la revista «Filológiai Közlöny», XII, 1-2, Budapest. 1966, pp. 53-66. T. Wittman: «Németalföld arankyora» (La Edad de Oro de los Países Bajos), en la serie «Európa nagy korszakai: Németalföldi forradalom» (Las Grandes Epocas de Europa: La Revolución neerlandesa), Budapest, 1965, pp. 5--346.

ésta perdíase en inactividad— se compuso de marineros sin preparación ni experiencia, y de nobles jactándose de sus joyas. Las galeras lentas y pesadas se quemaron, una tras otra, a consecuencia de los ataques de pequeños barcos incendiarios ingleses y holandeses. La Armada, obligada a huir, era destrozada también por violentas tempestades, y éstas la destruyeron cerca de las costas escocesas e irlandesas de tal manera que solamente unos restos totalmente destruidos llegaron, al fin, a los puertos de España» (p. 130).

Esta cita la queremos comentar brevemente en lo que sigue:

La situación difícil de la Armada *ante* los bancos de arena holandeses no es la etapa inicial, sino la final de la batalla en el canal. No es verdad que los barcos del enemigo le impidiesen llegar a alta mar; al contrario, entre la salida de La Coruña y la entrada del canal la Armada navegaba en alta mar, tuvo varios combates de suerte diferente con el enemigo y fue éste quien al final —secundado por los vientos— la expulsó del canal hacia el Norte, es decir, hacia alta mar. Los marineros —en parte— no eran expertos en la forma de vida y guerra de mares septentrionales: es verdad; pero de ninguna manera eran gente no preparada o ejercitada para su tarea. Eran marineros capacitados y adiestrados. A la luz de las fuentes (españolas como inglesas) la figura y el papel del duque de Medina Sidonia cambian de manera notable y sentido positivo. Además, creo que un húngaro debe conocer más que los otros la costumbre y el hecho de que precisamente en este siglo XVI un señor, si fuera a la guerra, se vistiera para la batalla *de gala*. Esta actitud no es de jactancia. La batalla ha sido el festivo y decisivo encuentro del hombre con el hombre, del noble con el noble. Nicolás Zrinyi, en Szigeth (1566), se puso su traje carmesí adornado de joyas al lanzarse a su última batalla en la que —lo sabía— iba a caer; hasta puso cien ducados de oro en sus bolsillos para que el turco que le degollara supiera que era un señor a quien mató. Y regresando al tema cabal: fueron muy pocas las naves españolas que se quemaron. Los barcos incendiarios ingleses (ningún barco holandés estuvo con ellos) no causaron daño a la Armada gracias a la prudencia del duque; la desgracia se presentó después, cuando la corriente cogió los barcos y los llevó hacia el mar del Norte. Tampoco es verdad que sólo restos mínimos volvieron después de la catástrofe a España: se salvaron sesenta y cinco barcos, asimismo una notable parte de la tripulación (12-a).

En resumidas cuentas podemos decir que es lamentable que un

(12-a) C. Fernández Duro, t. II, p. 330.

historiador, en la mayoría de los casos bastante bien informado, se deje influir de tal manera por sus criterios preconcebidos que no tenga suficiente independencia intelectual para poder reconocer que en el gran conflicto del siglo XVI, tanto Felipe como sus adversarios, tenían igualmente razón: el primero manteniendo y defendiendo lo que era su tradición, su herencia paterna, su convicción religiosa y política; los últimos basándose en sus antiguas «libertades», luchando por la independencia de su conciencia, su *eidòs* político, abriendo una brecha hacia el porvenir.

Las grandes corrientes espirituales de la Historia tampoco parecían ser conocidas por los ojos de un español, representante del ala opuesta tanto ideológica como cultural y conceptualmente a là de Wittman. Lo que ahora vamos a citar es la obra de dos tomos del padre Luis Fernández y Fernández de Retana (13), insertada —¡hecho incomprensible!— en la «Historia de España» de don Ramón Menéndez Pidal. No es, sin embargo, una biografía de Felipe, sino una Historia de España durante el reinado de este rey. Por esta razón no la vamos a criticar detalladamente en este lugar. Solamente dos de sus características merecen mención aquí: la unilateralidad y las casi increíbles lagunas de cultura de ese sacerdote. Nos resulta incomprensible cómo podía ignorar, por ejemplo, todo el esfuerzo, ya secular y coronado por notables éxitos, de la ciencia europea respecto a aplicar los resultados de la etnología comparada en el material histórico. Por no haber oído nada de esto, ataca en su libro de una manera bastante desmedida a Pfandl, visto que éste había interpretado, en parte al menos, el ceremonial de corte español con el auxilio de paralelismos etnológicos. Por supuesto, del hecho de que un Jan Huizinga en «El otoño de la Edad Media», muchos años ante que Pfandl, ya hubiese aplicado este método —sin el cual la investigación moderna respecto a los comienzos de la historia fínica, turca, húngara, no podía dar y ni un paso en dirección de sus metas—, de todo esto el padre Fernández en su falta universal de cultura no tiene ni la más remota idea.

Fernández, al atacar a Pfandl por haber aplicado resultados etnológicos al material histórico, anda por los caminos erróneos de un no-enterado. Sin embargo, al no haber ni siquiera barruntado *de dónde* ha sacado Pfandl sus consideraciones de índole etnológica y cómo las cita, comprueba, una vez más, la desorientación sin par del bueno de Fernández en las cosas de cultura y saber.

---

(13) P. L. Fernández y Fernández de Retana: «España en el tiempo de Felipe II», I-II, en la «Historia de España» dir. por R. Menéndez Pidal, Madrid, 1958.

Hace muchos años leía un día en el capítulo, aquí en cuestión, del «Felipe», de Pfandl. De repente me surgió la leve sospecha de que había leído sus resultados etnológicos en alguna parte. Y me contesté: «Claro: aquí, en el libro de Pfandl.» Pero en mi memoria surgió la imagen de un libro de formato mucho más pequeño que el de Pfandl. Seguí esta asociación hasta que se me presentó, como en una visión, la conocidísima foto de Siegmund Freud con el cigarro entre los dedos. Fui a mi biblioteca, saqué y abrí el libro «Totem y tabú», de Freud. En él encontré no solamente los paralelos etnológicos citados por Pfandl, sino hasta expresiones enteras sacadas por Pfandl del libro de Freud, sin que el primero hubiera mencionado el nombre del verdadero autor de «su» teoría (14).

Al ser cronológicamente imposible que fuera Freud quien copiaba las ideas de Pfandl, hay que suponer que fuera Pfandl quien las copiaba de Freud. Pfandl va tan lejos en su plagio que no se contenta con sacar de «Totem y tabú» la ingeniosa idea de Freud acerca del carácter de tabú de la persona real, defendida, pero a la vez también esclavizada por el ceremonial, sino que transcribe de él expresiones enteras de formulización claramente freudiana, adjuntando los *mismos* ejemplos etnológicos que Freud había citado para ilustrar su tesis, del libro «La rama dorada» del etnólogo inglés sir J. G. Frazer. O sea, Pfandl ni abrió a Frazer, sino que copió todo —Frazer con Freud, Freud con Frazer— de «Totem y tabú» (15). Al proceder así, sí mencionó el nombre de Frazer; el de Freud, en cambio —y Freud es el autor de la teoría en cuestión—, omitió mencionarlo. Incómodo le resultaría citar a un judío en el 1938. Se limitó, pues, a plagiarle su teoría. Pfandl —después de lo dicho, ¿qué duda puede caber?— fue nazi. En este hecho tiene origen su entusiasmo ilimitado ante el

(14) L. Pfandl: «Philipp II», Munich, 1938, pp. 121-7. Sigm. Freud: «Totem und Tabu», Frankfurt-Hamburgo, 1956, pp. 49-61.

(15) Comp. Sir J. G. Frazer: «The Golden Bough», 3.ª, Londres, 1911-15. «The Magic Art», etc., tomo I, p. 368; Taboo, etc., pp. 132, 135, 7, 3, 5, 13, 11. 18. De punto de partida —según parece— le sirvieron a Pfandl las siguientes palabras de Freud: «... Es mag uns die Erkenntnis dämmern, dass diesse vorzüglich aus Tabuvorschriften gefügte Mauer heute noch «als höfisches Zeremoniell» existiert.» De una comparación de los dos textos (de Pfandl, pp. 121, 122, 123, 124, 125, 126 y 127, y de Freud, pp. 53, 54, 55, 56, 50, 51, 57 y 58) citamos aquí únicamente el ejemplo más llamativo de todos: Freud escribe: «... Auf die Behandlung der privilegierten Personen angewendet, ergäbe sich die Einsicht, dass der Verehrung ja Vergötterung derselben im Unbewussten eine intensive 'feindselige Strömung' entgegensteht, dass also hier... 'die Situation der ambivalenten Gefühlseinstellung' verwirklicht ist. (p. 59). Dies scheint ein... Widerspruch zu sein, allein wir haben bereits erfahren, dass er nur scheinbar ist» (p. 57).

Pfandl escribe: «In der primitiven Tabu-Gesinnung steht der Verehrung und Vergötterung der Herrscher eine starke 'feindselige Stroömung' gegenüber, die zwar unverkennbar, aber nicht ohne weiteres verständlich ist (p. 126). Die primitive Tabu-Gesinnung verwirklicht also in ausgeprägter Form 'die Situation der ambivalenten Gefühlshaltung' und mit der Erkenntnis dieser Tatsache ist auch schon das Rästsel ihrer scheinbaren Widersprüche gelöst» (p. 127). (Los subrayados son míos.)

gobierno de Felipe II con su fundamentación espiritual político en la idea de una autoridad. (Pfandl —naturalmente— no comprende e interpreta erróneamente este principio, enredándose, acerca de él, en graves contradicciones) (16). De ahí también la satisfacción de Pfandl ante actitudes severas tanto de la Reina Católica como de Felipe I respecto a judíos o mahometanos. De ahí también su aprovechamiento de todas las oportunidades, en su «Carlos I», de dar expresión a su desfrenada actitud de misogalo. Y dice: «Se intentó» (en los tiempos de la Reina Católica y los Austrias) «inmunizar a la dinastía —y ella significaba entonces tanto como el Estado— contra fuerzas e influencias de carácter ex-racial *(rassefremde Art)*, y esto por el camino sencillo del examen de antepasados *(Ahnenprobe)* que revelaba toda clase de mezcla de sangre judía y morisca» (17).

A todo lector consciente del «Felipe», de Pfandl, le llama la atención la brevedad sorprendente —en comparación con el cómodo transcurrir épico de la narración sobre los primeros cincuenta años de la vida del Rey— de la descripción de sus últimos decenios. Confieso que, en mi juventud, creía ver aquí una medida draconiana del editor, que al ver que el manuscrito alcanzaba un tamaño exagerado, obligó al autor a resumir la segunda parte del tema —el conflicto francés, el inglés, el desenlace de la campaña neerlandesa—; en otras palabras, sin duda lo más importante de todo el reinado de Felipe II, juzgado desde el punto de vista de política e historia mundiales —agregándole aun el caso de Antonio Pérez— del modo más breve posible. *Todo* lo enumerado ocupa 48 páginas en un libro de 558 páginas. Sin embargo, tuve que indultar al editor de esta acusación al haber leído el circunspecto y bien informado libro «Felipe II», de Prescott, escrito con una quietud épica y un esmero meticuloso para con todos los pormenores. Prescott no llegó, sin embargo, a redactar la historia de las últimas décadas de vida de su héroe por haber muerto y —¡curiosísima coincidencia!— precisamente éstos son los cuatro lustros de vida de Felipe en el libro de Pfandl cuya descripción —a pesar de su trascendencia única para todo el desarrollo europeo-occidental— resulta tan llamativamente abreviada y resumida.

Pfandl tenía indudablemente una orientación general en cuanto a las fuentes referentes a Felipe II; pero aquél que de hecho las leyó,

---

(16) Pfandl, pp. 548-9, 550-1, 554, 555, 557.

(17) Pfandl, p. 147. Comp. expresiones como: «Den Staatsbürger von heute (1938!) berührt sehr gegenwartsnahe, trotz der 400 Jahre, die zwischen Jetzt und Damals liegen...» (p. 146; véase nuestra cita en el texto). «Auch in Spanien war die Inquisition nichts anderes als ein 'diktatorischer Zwangsschutz' dar staatlichen Autorität...» (p. 555). «Die Inquisition... hat den spanischen Volkskörper vom 'Blutegel des Judentums' befreit» (p. 556). «Dieser König huldigt dem 'Führerprinzip' in seiner schärfsten und exklusivsten Form» (509). (Los subrayados son míos.)

y estudió a fondo, no fue él, sino el viejo Prescott. Pfandl, naturalmente, conoció datos que Prescott no utilizó; sabía adaptar lo leído en el libro de éste al uso de una nueva época, amoldarlo al gusto de su propia sensibilidad. En este caso, pues, no hablaría de un plagio, como lo hice en el del procedimiento de Pfandl respecto a los bienes intelectuales de Freud. El final poco menos que mutilado de su libro descubre, sin embargo, un hecho triste y característico: el caso de un autor moderno abandonado y desamparado de repente, sin sostén, sin conductor, cuando un autor viejo, en este caso este circunspecto y concienzudo norteamericano, que le servía de guía, lo había dejado solo. Por eso resulta, por ejemplo, en el libro de Pfandl tan llamativamente insatisfactoria la descripción de la gran batalla naval entre España e Inglaterra o la caracterización del conflicto con los ingleses, tan sorprendentemente pobre y defectuosa; por eso permanece fuera de su entendimiento la significación de la lucha entre España y Francia en esos años finales de Felipe II. Tampoco logra Pfandl colocar en su sitial a Enrique IV, a quien caracteriza de modo insuficiente y superficial. Por consiguiente, no entiende (o no quiere entender) la trascendencia del pase del papel principal en la política europea de la mano del protagonista español a la del nuevo protagonista, el francés.

Como es conocido, los libros de Pfandl no emplean notas y menos todavía conocen un apéndice de «aparato crítico»: ninguno de sus datos es pues controlable. Aunque coloca al final de su «Felipe II» una lista imponente de fuentes, pronto se descubre, sin embargo, cuán pocas de ellas había leído, estudiado y madurado en toda su extensión.

Por supuesto, Pfandl utilizó y evaluó aquello que, al final, pudo integrar a su propiedad intelectual, de modo hábil y eficaz. Autores más modernos, como Charles Petrie o Alexander Randa, son, en alto grado, beneficiarios de él. Aunque Pfandl era astuto, no hizo fácil a sus epígonos que le siguieran.

Petrie, por ejemplo, omite citar a Pfandl. La edición americana de su libro carece de una lista bibliográfica; la alemana la tiene (páginas 281-3); ésta, no obstante, no tiene el nombre de Pfandl. En vez de ponérselo, dice al final de su lista bibliográfica: unas citas y unos datos aparecen sin la indicación de las fuentes (18). Luego nombra ésas una por una; calla, en cambio, en esta lista, incomprensiblemente, la fuente de las palabras del rey moribundo dirigidas a su

---

(18) Petrie: «Philip II. v. Spanien», Stuttgart-Berlin-Cöln-Mainz (1965), trad. alem., p. 283. (Esta nota no se encuentra en la ed. americana. La ed. inglesa no me fue accesible.)

hijo aunque las haya citado casi «in extenso» en el mismo texto de su libro (p. 309 de la ed. americana, pág. 279 de la ed. alemana).

Cabe preguntarse: ¿Por qué procede así? ¿Por un desprecio o un repudio respecto al autor antiguo? Es difícil dar una contestación. En el caso mencionado —la muerte del rey— ni Pfandl ni Petrie indican su fuente. ¿Acaso tienen la historia del tránsito el uno, las palabras de Felipe al hijo el otro de segunda mano y no quieren revelar esta circunstancia? En el caso de Petrie lo dicho es poco probable por haber citado en la misma página 309 el IV tomo del «Felipe II, Rey de España», de Cabrera de Córdoba, el cual contiene —de la mano de Diego Yepes, Cervera de la Torre y Juan Ruiz— tres descripciones diferentes de la enfermedad y muerte del rey. Pfandl, en cambio, inserta en la lista de sus fuentes el «Testimonio auténtico» de «la dichosa muerte de Felipe II», de Cervera de la Torre; «Le Passetemps», de Jehan Lhermite, y también la II y la III parte de la obra de fray José de Sigüenza. En su texto sí hay indicios de la presencia de los datos de tipo anecdótico y superficial de Lhermite, llamativamente poco del relato de Cervera, mientras que —según parece— pasó por alto el informe de fray José en su totalidad.

En resumidas cuentas, surge la impresión que ni el uno (Petrie) ni el otro (Pfandl) se han dado cuenta de que el relato esencial acerca del «buen morir» de Felipe II no se halla en una u otra fuente que lleva en su frente el nombre del rey, sino que está aquí: escondido en la «Historia de la Orden de San Jerónimo» de ese fiel testigo ocular de la vida y muerte del Monarca español, el devoto, sereno y culto fray José de Sigüenza. (Tomo II, 504-518.)

De manera similar burlábanse unos antiguos autores de la Literatura española con otro escritor moderno, Alejandro Randa. En el libro altisonante de este último, «El Imperio universal», hay un capítulo de valor bastante discutible sobre Felipe II. En éste se halla, sin embargo, una cita interesante. Pfandl menciona, a su vez, un decir del rey que Randa —y con muchísima razón— juzgó sumamente característico. No le fue, sin embargo, posible encontrar la fuente de ese decir ni tampoco el ambiente histórico-espiritual del que se origina. Felipe, no obstante, había de actuar en el libro de Randa como un héroe espectacular, portavoz de ideologías representadas no por Felipe, sino propagadas por Randa. Este último tradujo entonces —con desconocimiento no sólo de las circunstancias históricas, sino (así parece) también de la lengua castellana— las palabras «Tiempo y yo para otros dos» por «Die Zeit und ich wir beide gegen alle» (el tiempo y yo, nosotros contra todos) (19). Que *para* no quiere

(19) A. Randa: «Das Weltreich», Olten y Friburgo e. Br., 1962, p. 96.

decir «contra», ni *otros dos* significa «nosotros los dos» y mucho menos todavía «todos», todo eso a Randa no le importó. También él fue una víctima de la astucia providente del Pfandl difunto. Realmente: ¿quién va a sospechar que el decir del Rey y hasta una interpretación del decir dada por el propio Rey se hallen en el pequeño y muy simpático librillo «Dichos y hechos del Rey Don Felipe II» de Baltasar Porreño, un autor de la primera mitad del siglo XVII, un libro, aunque mencionado una vez por Pfandl, apostrofado, sin embargo, al mismo tiempo, con un desprecio tal que quita las ganas de consultarlo? Pfandl es, seguramente, injusto en su opinión: Mucho se puede aprender de Porreño sobre Felipe II; así, entre otras muchas cosas más, también la explicación del dicho en cuestión: «Solía decir Su Majestad: El tiempo y yo para otros dos; significando en esto que vale mucho el tiempo, pues sin él no se obra cosa de provecho y tiene grande espera»(20).

Estas palabras suenan de modo bastante distinto que las de Randa: «El tiempo y yo, nosotros los dos, contra todos».

Aun en el caso de que se reconozca el hecho de que Pfandl estaba mucho más familiarizado con sus fuentes que Randa, subsiste, sin embargo, la impresión desagradable de frivolidad, indolencia y falta de seriedad del primero. Esta impresión se cambia en convicción mediante un estudio más detenido de sus obras.

Para lograrla, citamos aquí un sólo ejemplo: el del caso de la abuela de Felipe, Juana de Castilla. Pfandl nos ofrece una descripción impresionante de la escena tumultuosa de los Comuneros ante la Reina en Tordesillas. Juana se niega a darles su firma —dice—. Huye debajo de la «bura de cristal» de su supuesta locura (21). De todo esto, sin embargo, no está nada en las fuentes. La escena entera se la inventó Pfandl. En la realidad, Juana entendió muy bien lo que su firma había de significar. En su situación más que delicada entre el Consejo de Castilla y los Comuneros se comportó durante meses enteros con mucho tacto, manifestando una fina superioridad. De una «bura de cristal» —ni mención. «Traed almohadas acá —decía la Reina a su séquito—, quiero escucharle (el portavoz de los Comuneros) con toda atención». Y allí estuvo luego, sentada a la manera árabe, como en su tiempo su tío Enrique IV sobre sus almohadas y escuchó las palabras del susodicho portavoz, un cierto Dr. Zúñiga, tranquila y serena (22).

---

(20) B. Porreño: «Dichos y Hechos del Rey Don Felipe II», Madrid, 1942, p. 293.

(21) Pfandl: «Phil. II», pp. 24-5. Comp. Pfandl: **«Johanna die Wahnsinninge»**, Friburgo e. Br., 1930.

(22) Fray Prudencio de Sandoval: «Hist. de la Vida y Hechos del Emp. Carlos V» (Biblioteca de Aut. Esp., tomo 80), Madrid, 1955, tomo I, pp. 315-8.

Pfandl manifiesta ya en su libro anterior, «Juana la Loca» (Friburgo, 1930) respecto a la pobre Reina en Tordesillas una verdadera antipatía. Luego, trasladará ésta también al bisnieto de ella, Don Carlos. Lo presenta en dicha obra, sencillamente, como un idiota malvado. En cambio, en su «Felipe II» ni presentado está el caso de Don Carlos. Se le quita todo su peso, toda su trascendencia. El suceso —el caso más conocido, más discutido, al fin, de toda la historia de Felipe— ocupa en el libro de 558 páginas 37 *renglones* (23). El pasaje es un ejemplo sobresaliente de su prosa: altisonante, rimbombante, sin comprobantes, sin datos que podrían servir para aclarar las causas y explicar los hechos, falso, malintencionado, injusto, rebuscado. Este elogio vacío cantando la loa de Felipe II —en vez de una sobria narración detallada y documentada de los hechos—, deberá llamarnos la atención más aún, si pensamos en el ambiente en que Pfandl lo pronunció. En este año del 38, en que su «Felipe», o en el del 30, en que su «Juana» apareció, era ya conocido (desde hace 12, resp. desde hace 20 años) el libro del vienés Viktor Bibl sobre «La muerte de Don Carlos» (24). Bibl lo escribió contra el concepto totalmente negativo respecto al Príncipe de su propio maestro, Max Büdinger. Antecedió, sin embargo, y en numerosos lustros, al libro «Prisión y muerte de Don Carlos» (1891), de Büdinger (25) la muy importante obra de J. P. Gachard: «Don Carlos et Philippe II» (26). La presentación detallada, clara y tranquila, que se extiende a todos los datos y documentos accesibles en su época, del mejor conocedor, entre todos, de las fuentes de la época carolino-filipina, hubiera tenido que llamar, al menos, la atención de Pfandl sobre los peligros que podrían surgir de cada clase de interpretaciones precipitadas o apodícticas respecto a ese chico infeliz. Ante las contradicciones violentas que los informes —en sí fidedignos— manifiestan entre sí, como también ante el sorprendente hecho de la desaparición de la fuente principal, el acta de Don Carlos, de los Archivos de España (27) —cada investigador debe proceder con la mayor cautela, con el cuidado más consciente, si se acerca al caso de Don Carlos—. Pfandl, en cambio, se hizo fácil la tarea de una manera irresponsable, caracterizando —sin más ni más— tanto a la bisabuela como al bisnieto como locos incurables. En el caso del último, dejó, por completo, los datos de Bibl y de

(23) Pfandl: «Phil. II», pp. 353-4.
(24) V. Bibl.: «Der Tod des Don Carlos», Viena-Lipsia, 1918.
(25) M. Büdinger: «Don Carlos' Haft und Tod», Viena-Lipsia, 1891.
(26) L. P. Gachard: «Don Carlos y Fel. II», trad. esp., Barcelona, 1963. (El original francés: París, 1863.)
(27) Büdinger, pp. 167-74.

Gachard favorables respecto a Don Carlos, fuera de consideración como si no existiesen; respecto a la primera, en cambio, según parece, no ha conocido las más importantes fuentes que hablan de ella. Si, a pesar de esta impresión, las conocía, las habrá dejado sencillamente de lado, porque, de considerarlas, destruirían su hipótesis preconcebida sobre la locura y— al final de su vida— la idiotez de la Reina de Castilla.

Nos sea lícito echar aquí, al menos, un vistazo rápido a esas fuentes y su significado para con el caso de la abuela de Felipe II. Para tal fin citaremos aquí otra obra más: la de Michael Prawdin sobre «Donna (sic!) Juana» (28). Pfandl se acercó, aunque no se sabe por qué, con una verdadera enemistad al caso de Juana; Prawdin, al contrario, es uno de los defensores tardíos. Pero —a pesar de esto—, ¿qué es lo que pasa? Prawdin plantea hacia el final de su libro el tema de «un duelo astutísimo» entre la Reina y dos padres jesuitas, San Francisco de Borja y Fray Luis de la Cruz, y —terminado éste— hace sumergir a Juana en una idiotez sórdida. Por este procedimiento, sin embargo, llega a ser no sólo infiel a la verdad histórica, sino que sacrifica —inesperada y sorprendentemente— toda la finalidad y el sentido de su propio trabajo. El llamado «duelo astutísimo» de Prawdin es del mismo modo una mera invención de éste, como fue «la bura de cristal», de Pfandl.

La realidad es ésta: Felipe, preocupadísimo por los rumores que le llegaron desde Tordesillas acerca de una supuesta indiferencia religiosa de su anciana abuela, pidió a Borja, «menino» de antaño en la corte de la Reina de Tordesillas, que la visitara, tranquilizara y —a ser posible— llevara al sendero de la fe. Borja y Fray Luis —que más tarde lo reveló— no sólo correspondieron al pedido de Felipe, sino reconocieron, mediante su extraordinariamente desarrollada comprensión psicológica, la situación psíquica de la anciana Reina, tratándola como modernos adeptos de Freud y de Jung lo harían, o sea, le aplicaron los métodos de un psicoanálisis (por no haber nada nuevo bajo el sol), restablecieron su equilibrio interior y condujeron a la anciana, nuevamente consciente de su espíritu y reconciliada con su hado, hacia el buen morir (29). Tuvo que sufrir muy dolorosamente en sus últimos días: es verdad; este hecho, sin embargo, no debilita en nada el resultado de los dos jesuitas. La expresión «psicoanálisis» no debe extrañarnos en esta conexión. Sería infantil figurarnos que fuesen Freud y sus discípulos los que lo inventaron. Ya el bisabuelo de Juana, Duarte, Rey de Portugal, había curado —120 años antes que

(28) M. Prawdin: «Donna (!) Juana», Königin von Kastilien, Düsseldorf, 1953, pp. 238-9.
(29) Comp. autor: «Karl V», Tübingen, 1966, p. 203.

los dos jesuitas— su propia melancolía mediante un método, esencialmente psicoanalítico (30). Un método tal, sin embargo, ha de ser por lo menos tan antiguo como es la confesión en las Iglesias católica y ortodoxa.

Acerca de su procedimiento junto a Juana nos legaron los dos jesuitas cuatro cartas, dirigidas al nieto de su «paciente», el entonces Príncipe Felipe II (31). Se publicaron en 1892. ¿Cómo es, entonces, posible que ni a Pfandl ni a Prawdin les llamaran la atención? Porque no las han utilizado.

Se reafirma cada vez más la sospecha que ya tuvimos desde un principio respecto a la reciente historiografía de la Edad Moderna: Descuida, cada vez más, el estudio de las fuentes. Se copian entre sí los historiadores un conocimiento en constante disminución; se evita, si es posible, la lectura de viejos escritos: se toma el camino menos dificultoso. Cual ejemplo bíblico nos sonará el resultado de tal proceso: En principio era Leopoldo Ranke, y Ranke leyó todavía las fuentes y sabía interpretarlas adecuadamente. Luego, ya no se leían más, pero todavía se leía a Ranke, y se transcribían las fuentes que él había citado. La siguiente generación ya ni siquiera leía a Ranke, solamente a autores que aún conocían los libros de éste; y por último, se llegó a las «novelas» torpes de un Pfandl o de un Prawdin.

No lo niego: cuando, hace años, llevé a mi casa, de la Biblioteca Universitaria de Puerto Rico los cuatro gigantescos tomos tamaño folio de la biografía de Felipe II, escrita por su contemporáneo, aunque más joven, Don Luis Cabrera de Córdoba, las, en suma, 2.400 páginas que había de leer y resumir, la tarea que me esperaba pesaba sobre mis espaldas. Sin embargo, en poco más de dos meses el trabajo estaba hecho. Y entonces me di cuenta: este viejo libro era *la* biografía de Felipe II, la obra que Elliot, en balde, buscaría entre las modernas. Es un libro detallado, bien informado, objetivo, inteligente y, en un amplio sentido de la palabra, justo respecto a su héroe, a quien no caracteriza con una admiración ciega, sino con comprensión y, a veces, hasta con crítica.

Es natural que Cabrera esté citado por todos los modernos biógrafos de Felipe II. No obstante..., llegué, durante las largas semanas en que estuve ocupado con su libro, a un descubrimiento que —así lo temo— posee general validez y, respecto al uso de las fuentes en Historia moderna, carácter sintomático.

---

(30) Autor: «Karl V», pp. 273 ss.

(31) El texto de las cartas en A. Rodríguez Villa: «La Reina Doña Juana la Loca», Madrid, 1892, pp. 384-94.

El ejemplar que usaba —uno de la elegante edición publicada unos cien años atrás, bajo los auspicios de Alfonso XII, por la Academia de Historia, en Madrid (32)— contenía unas notas marginales, hechas a lápiz y por mano cuidadosa, de dos lectores desconocidos que habían usado el libro antes. Ninguno de ellos ha pasado en su lectura de la página 40 del I tomo. Verdad es que uno de los dos marcó luego unos pasajes en el II tomo, algo sobre el conflicto neerlandés que parece haberle interesado especialmente. Los tomos III y IV, en cambio, con todas las importantes informaciones (aunque no siempre de primera mano) de Cabrera acerca del conflicto de Felipe con Inglaterra, la descripción, llegando a detalles minuciosos, de la preparación, construcción, armamento, abastecimiento y expedición tanto como la de las luchas y la catástrofe de la Gran Armada; luego, el conflicto con Francia y los Países Bajos, y también los relatos de Cabrera, testigo ocular al fin, del anciano Rey y de su vida privada y personal en sus últimos años —estos tomos estaban todavía, aunque el libro pertenezca desde hace dos generaciones a una biblioteca universitaria— sin leer, hecho casi increíble. La explicación es sencilla: se cansaron y abandonaron la lectura. Y me temo, que no solamente los dos lectores desconocidos en cuestión procedieron de dicho modo, sino todos o casi todos —quizás con la única excepción del viepo Prescott— que escribieron libros sobre Felipe II.

Aquí podríamos poner punto final a nuestras consideraciones. Me parece, sin embargo, que toda clase de crítica —hasta la más justa y justificada— carece, en último término, de sentido, si no le sigue un consejo práctico, una directiva que señale hacia el futuro, una tentativa de indicar cómo habrá de hacerse en adelante, para evitar precisamente aquello que provocó en el pasado nuestra oposición.

Al principio de este trabajo nos hemos preguntado: ¿No es acaso la propia Historiografía la que se halla en crisis? ¿Cumple con su deber como antes? Ahora ya nos está permitido contestar a la primera pregunta con un rotundo *si;* a la segunda, en cambio, con un igualmente rotundo *no.* El examen de biografías y demás trabajos sobre una de las más interesantes figuras de todo el desarrollo histórico de los últimos siglos, nos ha dado un resultado bastante negativo. Ese «historiador» frívolo, con una falta de seriedad lindando ya con el cinismo no está —o lo está solamente en un grado menor— autorizado, ni siquiera preparado, para satisfacer nuestro interés respecto al pasado humano, interés éste que el español llama con una profundísima expresión: *inquietud.* Notamos las lagunas, descubrimos el

(32) L. Cabrera de Córdoba: «Felipe II, rey de España», tomos I-IV, Madrid, 1876.

engaño, perdemos las ganas de seguir y cerramos insatisfechos el libro.

¿Hay remedios contra esto?

Decíamos que consideramos por única biografía de Felipe II de un valor histórico y espiritual íntegro la de Cabrera de Córdoba. ¿Qué es, entonces, lo que se puede aprender de él?

En primer lugar, datos, hechos, documentos, conexiones y relaciones históricas, conocimiento y comprensión en torno a la época y a la figura céntrica de ella, el Rey. Luego, también: seriedad moral, conciencia de responsabilidad respecto al tema como al menester del historiador. Cabrera vivió largos años en la corte de Felipe II, luego en la de su hijo y dedicó su obra al nieto, el más tarde Felipe IV. Pese a ello, se atrevió a pronunciar con franqueza su crítica ante su héroe, el venerado antepasado de sus reyes, y más aún: a expresar su opinión según la cual, para él la forma de gobierno ideal —aunque mirara con respeto profundo a Felipe II y fuera sinceramente fiel a sus sucesores— la constituía no la monarquía, sino la república (33). Tales ideas las decía franca y claramente en inmediata cercanía del trono. Hasta las podía imprimir y publicar —y todo esto con el apoyo moral y material de un reinado de naturaleza absolutista—. Hasta pudo en su obra —en realidad, un producto de la *aula regia*— caracterizar y apreciar, con una objetividad superior, a los adversarios de su señor y héroe. Admirable y ejemplar es, válida para todos los tiempos, la imagen ricamente matizada, humanamente verídica que Cabrera traza del más significativo de todos estos adversarios, Guillermo de Orange. Lástima que Tibor Wittman no conocía este pasaje de Cabrera: quizás le hubiera podido ayudar a entender mejor el papel y el carácter de esa máxima figura de la lucha neerlandesa contra Felipe II, pues una de las faltas más llamativas de su citado libro es que el autor se muestre incapaz de penetrar en el significado colosal de este hombre, tan bien captado por Jan Huizinga (34).

Y más aún: Además de lo ya mencionado, podemos aprender de Cabrera un método también. En nuestro caso y aquí entendemos por «método» el arte de *re*-presentar (poner de nuevo en presencia) lo que había pasado. Es un arte que se puede aprender no solamente de Cabrera de Córdoba, sino de toda la Historiografía luso-española tanto del temprano como del maduro Renacimiento en general.

Historia *es* narración y re-presentación. El historiador nunca ha de olvidar que su menester primordial es narrar y representar, pero

(33) Cabrera, t. I, p. 314.

(34) J. Huizinga: «Geschichte und Kultur», Gesammelte Aufsätze, Stuttgart, 1954, páginas 321 y 276.

detrás de su narración y representación ha de estar todo el «aparato crítico» de su material estudiado y evaluado de modo consciente, serio y responsable. Su lector lo habrá de notar. Al notarlo, la lectura del libro que tiene entre manos le causará impresión de solidez. Al mismo tiempo, sin embargo, el lector *no* deberá sentir la labor, el esfuerzo, la fatiga mediante los cuales los datos y las fuentes estudiados y elaborados se han convertido en una nueva construcción, bella, elegante y artística. Pues al historiador no le está permitido —aunque, por desgracia, pase tan a menudo— publicar solamente sus notas o presentar a sus lectores una y otra aburrida disertación paleo-sociográfica (35), sino que ha de hacer llegar a su lector al dinamismo del acontecer de antaño en toda su tensión dramática, captar y hacer comprender lo esencialmente característico de una época o una persona en la plenitud vital de su significado simbólico.

Por ej.: Se habla ya en estas páginas del dicho, citado por B. Porreño, de Felipe II: «El tiempo y yo para otros dos». Y fue el propio Rey quien nos lo explicó. Entonces presentáronse las cuatro dominantes de su fuero interno: el tiempo y el hombre que actúa en el tiempo, por un lado; el ganar y el esperar, por el otro, como pares: pares en una polarización. De tal manera se nos descubrió cómo era, en su realidad, el «paisaje» poblado por dos castillos de sentido simbólico opuesto. Porreño nos da cuenta de esta situación psíquica, al relatar, cómo se retiraba Felipe, si era el éxito que lo elevó, a su «castillo interior» de la Humildad; al haberle atacado la malicia de sus adversarios, refugióse —en cambio— en el otro de sus castillos, en su fuerte de la confianza en Dios. Y de nuevo se manifiesta la polarización de este mundo interior por dos parejas de posición opuesta: al éxito corresponde como complemento, aunque opuesto, el castillo de la humildad; al ataque enemigo, el de la esperanza en Dios.

En Castilla, tierra de castillos, el castillo, «fenómeno cósmico» con su «ademán peculiar..., excesivo» (36), tornóse símbolo del ser castellano. También la monja mística de Castilla la Vieja, Teresa de Avila, visionara en el centro del paisaje de sus entrañas el «castillo interior», similar, en lo esencial, a los dos castillos de su contemporáneo, Felipe II. Fray José de Sigüenza, ya citado en estas páginas, ha sido no sólo otro contemporáneo del Rey, a quien conocía por trato y relaciones cotidianas; también lo comprendió.

Los dos castillos —Fray José habla respecto a Felipe de dos tem-

---

(35) Comp. autor: «Genealogie als Weltgeschichte, en los Anales «Herold», t. I, Berlín, 1972, p. 48; trad. esp. (por E. Volkening): «La Genealogía, espejo de la Historia universal», Rev. «Eco», XXV/4, Bogotá, Ag., 1972, pp. 356-7.

(36) J. Ortega y Gasset: «Notas», Méjico-Buenos Aires, 1947, pp. 121 y 119.

plos: dos castillos de Dios— los descubrió en el mundo interior de su señor Fray José también (37). ¿Qué son el San Lorenzo de El Escorial y el Alcázar de Madrid, los dos castillos del gran constructor Felipe II, entre los cuales se realizaba su vida cual en movimientos de péndulo, si no las objetivaciones exteriores, «macrocósmicas» de las imágenes arcaicas de los dos castillos que habían poblado —quizás desde un principio— su «paisaje» interior?

Hasta este momento solamente hemos trazado los contornos de un escenario. Ahora nos movemos hacia el centro vital de ese «paisaje» interior. Ya nos hallamos en la última jornada del drama de esa vida: Felipe yace en su lecho mortal sufriendo los terribles cincuenta y tres días de su última enfermedad, cuya meta, sin embargo, será el buen morir (38).

Fray José, testigo ocular de este vía crucis, comprende, conmovido, cómo su señor y rey, un héroe silencioso de trabajos y paciencia, hasta en este infrahumano estado de su cuerpo, permanece fiel a la ley, a la que obedeció toda su vida.

En un principio sorprende a Fray José cómo es posible que su señor pueda ocuparse aún de otros asuntos que quedan fuera de la órbita de su enfermedad, de sus sufrimientos y de las tentativas de aliviarlos. Pero al observarlo más, con más atención y comprensión, no puede evitar la presencia de una realidad más honda: en el que sufre actúan *dos,* uno que sufre y soporta los dolores, otro que medita sobre ellos. Y así descubre la *verdad* de este hombre: la verdad del hombre. Dos son los hombres en cada hombre —dice— y los esfuerzos ejecutados por aquel que *fuera* estaba, demostraron con toda evidencia el gran auxilio divino, en que participaba aquel que se hallaba *dentro* (39).

El gran coetáneo septentrional de ambos, el monje y el Rey, Shakespeare, quien escribió su «Hamlet» en el mismo año en que Fray José diera a la imprenta su «Historia de la Orden de San Jerónimo», habla de su drama de modo igual al fraile español sobre el *th'exterior and the inward man.* Abrese aquí una perspectiva de envergaduras universales: *la* conexión en la que el descubrimiento psicológico del culto monje de El Escorial alcanzará su significado adecuado.

Y hasta tenemos la prueba para nuestro ejemplo: Cómo Fray José y Shakespeare, basándose en el denominador común del alma humana, descubrieron, casi al mismo tiempo, no teniendo el más mí-

---

(37) Fray José de Sigüenza: «Historia de la Orden de San Jerónimo», 2.ª, Madrid, 1907-9, tomo II, p. 441.

(38) Comp. autor: «Philipps II, von Spanien 'lichter Tod' im Rahmen der 'Todesgattung' seiner Sippe», Rev. «Adler», 10 (XXIV), 2, Viena, abril-julio 1974, pp. 24-30.

(39) Fray José de Sigüenza, t. II, p. 509.

nimo conocimiento uno del otro, la noción del *inward man,* así contestará, unos pocos años más tarde, al descubrimiento del Próspero inglés:

We are of such stuff
As dreames are made on and our little life
Is rounded with a sleep,

el Segismundo español.

¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños sueños son.

¿Se siente ahora cómo el escenario, rígido aún en un principio, se llena de vida, se pone en movimiento, y se revela por el Gran Teatro del Mundo al *inward man,* para dejarlo integrar, al final, en órdenes de conexiones universales?

Esto es Historia: comentario sobre el Destino del Hombre en pretérito. El que no pueda hacerlo presente para sí mismo y para los demás, absténgase y no experimente con él. A nadie se ha obligado hasta ahora, a ser historiador. A quien las Parcas no le donaron el talento de *re*-presentación y re-vitalización de lo que en un entonces había sido presente —destino humano vivido y sufrido por seres verdaderos— búsquese sin rencor y alarma una ocupación más adecuada a su nivel intelectual.

MIGUEL DE FERDINANDY

7, Nursey Close - Headington
Oxford OX3 7AG
ENGLAND

PUENTES HISPANICOS ENTRE EL PARAGUAY Y LOS ESTADOS UNIDOS (1)

Hace algún tiempo que vengo intentando exponer las razones por las que, según mi modesta opinión, los Estados Unidos deben ser considerados como parte del mundo hispánico. Si es evidente que en algunos aspectos —no niego su importancia— muestran su predominante anglosajonismo que les diferencia de sus vecinos del sur, no lo es menos que reúnen también una serie de datos positivos, en su historia pasada y en su acontecer presente, que les hacen acreedores —casi diríamos que por derecho— a sentarse en la mesa de los países descendientes de España. Siendo importante la presencia española, en el tiempo y en el espacio, en las tierras al norte del Río Bravo (2), no le van a la zaga las concomitancias o paralelismos que pueden hallarse —a través de la clave española— entre la patria de Washington y las de Juárez y Bolívar, Palma y Rodó, Gabriela Mistral y Jorge Isaac, Sucre y San Martín, Martí y Gaspar Rodríguez de Francia.

En los presentes cruciales momentos en los que todos los países del mundo se percatan de la necesidad de unirse, las naciones americanas no deben escatimar vinculaciones constructivas y procede, en cambio, que fomenten cuantos lazos contribuyan a un insoslayable proceso integrador. Si en la aproximación de los pueblos del Nuevo Mundo cuentan los imperativos geográficos, de mayor garra serán las motivaciones que el hispanismo comporta. Afirmación que es aplicable a los hispanoparlantes entre sí, y a éstos en relaciones con los Estados Unidos. Una serie de puentes, a base de elementos comunes, pueden trazarse entre unos y otros, y de tal

(1) El presente artículo se basa en el texto de una conferencia que pronuncié en la Academia Paraguaya de la Historia, en Asunción, el día 23 de agosto de 1974, en ocasión de ser nombrado Miembro correspondiente.

(2) Carlos M. Fernández-Shaw: «Presencia española en los Estados Unidos». Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1972. Las referencias a Estados Unidos aparecidas en este artículo proceden en su mayoría de la obra aquí reseñada.

iniciativa no se desprenderán más que beneficiosas —y quizá a veces sorprendentes— consecuencias.

En la presente oportunidad me he propuesto la tarea de tender varios puentes —los que yo he vislumbrado— entre los Estados Unidos y el Paraguay. En realidad, ya se hallan tendidos por una serie de factores que irán saliendo a colación; yo más bien me limitaré a hacerlos resaltar, mostrándolos a la curiosidad de quienes se interesan por las relaciones internacionales y por el venturoso porvenir de América. Apasionante trabajo éste de patentizar cuanto de positivo une a los pueblos, quehacer que ojalá pueda extender yo en lo sucesivo a otros países del continente.

Voy a utilizar como materiales de construcción sólo aquellos en que España ha tenido una influencia directa, y he de huir de cualquier tentación de tratar los temas indígenas y aun los que conectan a los mencionados países en su actuación, como Estados independientes.

Si de acuerdo a lo indicado el marco de nuestro deambular va a circunscribirse a los períodos comprendidos entre la aparición de los españoles en las áreas geográficas y propuestas y la desaparición de ellas de España en función soberana, tendamos en primer lugar el puente del *tiempo*, y constataremos que en el lado paraguayo nos moveremos entre 1524 —fecha del descubrimiento de las tierras guaraníes por Alejo García (recordemos los versos que Juan E. O'Leary le dedica) y 1811, año de la Independencia; en tanto que 1513 indicará en los Estados Unidos el punto de partida de nuestras pesquisas, con el arribo de Juan Ponce de León a las costas de Florida en busca de la fuente de la juventud, y 1822 marcará el punto final al verificarse la partida del último gobernador español de California. Salta inmediatamente a la vista que entre la fecha augural norteamericana de 1513 y la correspondiente paraguaya existen diez años de adelanto en la presencia española en el norte, dándose igualmente once años más de dicha permanencia en tierras norteamericanas si se resta 1811 de 1822. Como datos interesantes, tal vez no suficientemente meditados, puede señalarse que durante los siglos de su simultáneo dominio en estas regiones septentrionales los Reyes de España contaban con extensiones muy superiores a las de los Reyes ingleses y que en 1811 la bandera de Su Católica Majestad ondeaba todavía sobre más de dos millones de kilómetros cuadrados de los actuales Estados Unidos (3).

Echadas esquemáticamente las coordenadas del puente levadizo

---

(3) Idem, pp. 27 y 28.

del tiempo, delineemos de igual manera las del puente del *espacio.* Y aquí nos encontramos con que la amplia geografía norteamericana depara paisajes semejantes a los paraguayos; y si el Chaco es una zona desértica de considerable magnitud, no lo son menos las áridas tierras que se desparraman por los Estados de California, Arizona —su etimología es significativa—, Nuevo México y Texas; y si con selvas cuenta la zona oriental de Paraguay, Florida —pongo por caso— gozó en tiempos de naturaleza tan inhóspita que puso a dura prueba el ánimo valeroso de los conquistadores. No es de extrañar, pues, que la historia de los primeros tiempos esté salpicada de episodios análogos, y si Alejo García, Ayolas, Cabeza de Vaca e Irala tuvieron que entendérselas malamente con el Chaco, no olvidemos las penalidades que sufrieron Vázquez de Coronado, Sánchez de Chamuscado, Juan de Oñate y el padre Garcés para superar las dilatadas planicies del suroeste norteamericano, extensión que justifica la constitución de renombrado «llano estacado». Si los bosques paraguayos todavía no dan medida hoy de su densidad (recordemos, por ejemplo, los comentarios de Azara) y si los exploradores procedentes del paraje brasileño de Santa Catalina tuvieron que abrirse paso a punta de machete en frondosidades casi impenetrables hasta llegar a dominios de los carios (y no sólo varones avezados como Alejo o Alvar, sino damas del empuje de doña Mencía Calderón, por no citar otras) (4), los habitantes del Castillo de San Marcos y de las misiones colindantes atravesaban a duras penas la península de la Florida para comunicarse con el Fuerte homónimo en el sector occidental y con la localidad de Pensacola, y lo mismo han quedado, como páginas de la historia, los trabajos de don Tristán de Luna, en 1559, por alcanzar las metas dispuestas en las órdenes colonizadoras de S. M. don Felipe II.

El río de la Plata fue factor determinante en la civilización de las tierras que componen su cuenca: por él ascendieron Gaboto y los capitanes de don Pedro de Mendoza y por él descendieron Juan de Garay y sus compañeros fundadores; el río Mississippi fue, a su vez, la columna vertebral de las extensas posesiones de la Luisiana y, de la misma manera, su afluente el Missouri constituyó una excepcional vía de penetración de los exploradores y comerciantes españoles del siglo XVIII en los Estados de Nebraska, Wyoming y Montana. De más está decir el papel fundamental que jugó el río Bravo para la constitución de las localidades de las llamadas Provincias Internas, situadas en una y otra ribera, y hoy pertenecientes a

(4) Josefina Cruz: «Doña Mencía la Adelantada», Editorial La Reja, Buenos Aires, 1960.

México y a Texas. Y baste mencionar como telón de fondo que si las primeras expediciones españolas tuvieron en este sector sur como fin y tope la cordillera de los Andes, fueron las Montañas Rocosas, continuación septentrional de aquel imponente macizo, las que constituyeron serios obstáculos para los exploradores españoles hasta que Juan de Rivera las atravesara por primera vez, seguido de los Padres Vélez de Escalante y Domínguez, los tres en la segunda mitad del siglo XVIII.

Tendamos otro puente, el tercero —el de la *lengua española*—. Firmes son sus asientos en el lado paraguayo, no obstante compartir con el guaraní la expresión del pensamiento de sus moradores. Base de su nacionalidad y lengua oficial del Estado, se estudia como tal en los distintos grados de la enseñanza e, independientemente de los desvelos de las autoridades por su recta difusión y su defensa, se halla su custodia atribuida a la Academia Paraguaya de la Lengua en estrecha colaboración con las otras Academias hermanas. También al otro lado del puente existe una Academia que «limpia, fija y da esplendor», precisamente en la cosmopolita ciudad de Nueva York, y de reciente creación. Y es que en los Estados Unidos la lengua española sólo va en zaga a la inglesa en número de adeptos: catorce millones de hispanohablantes se distribuyen en la rosa de sus vientos (¿en qué número de orden habrá que colocar a esta nación americana entre sus hermanas?) y, dejando aparte el Estado Asociado de Puerto Rico, es hablada como propia por aquellos ciudadanos de la Unión que manejando usualmente el inglés se enorgullecen de su estirpe hispánica. Viajando por aquel territorio no puede uno por menos de sorprenderse de la manera como se ha conservado nuestro idioma en las áreas de Nuevo México, Arizona, Colorado, Luisiana, Texas y California, y en menor medida en Florida, Nevada y la ciudad de Mobile. ¡Qué sorpresa escuchar el español en algunas parroquias de Luisiana y qué dulce suena nuestra lengua en San Antonio de Texas o en la localidad, denominada Pueblo, en el Estado de Colorado! Sigue siendo idioma oficial de Nuevo México el que habló Quevedo, y pueden jurar en Nueva York la constitución en español y votar, por tanto, los ciudadanos norteamericanos de nuestra habla; y la ciudad de Miami cuenta desde comienzos de 1967 con dos idiomas oficiales debido a la gran masa de exiliados cubanos. Recordemos por último los Estados cuyos nombres tienen origen español, a saber: Florida, Texas, Nuevo México, Colorado, California (¡aromas de «Las Sergas de Esplandian»!), Montana (cayó la tilde de la «ñ»), Nevada, Arizona y Oregón (por los indios «orejones», como los descritos en el puerto de los Reyes, sobre el

río Paraguay, por Pero Hernández, el escribano del Adelantado Alvar Núñez).

Vaya ahora otro puente más y no el de menor importancia: el de la *religión.* Paraguay fue desde sus comienzos campo de evangelización y se tiene noticia de las expediciones que consigo trajeron clérigos o religiosos. Ya en la capitulación de don Pedro de Mendoza se exigió al futuro Adelantado que llevase religiosos o personas eclesiásticas y se pidió al guardián del convento de San Francisco de Sevilla «nombre dos religiosos que vayan con el dicho Pedro de Mendoza» (5). En el acta de la fundación de Asunción consta la presencia de dos religiosos, probablemente franciscanos. El primer obispo, fray Pedro de la Torre, llegó a la Asunción, capital de la conquista, en abril de 1556, siendo recibido con entusiasmo por Irala y la población asuncena, según reseña Julián María Rubio (6). Singularidad de la historia del río de la Plata es el carácter generalmente pacífico que tuvo la predicación de la religión cristiana entre los guaraníes. En las filas de la orden franciscana pronto se destacó fray Luis de Bolaños, quien durante cincuenta y cuatro años adoctrinó a los indígenas y fundó los pueblos de Caazapá, Yuti, Itá, Itapé, Los Altos y Yaguarón (7). Los jesuitas vinieron merced a las gestiones de Hernandarias, y en 1607 constituyóse la provincia jesuítica del Paraguay, cuyo primer provincial fue el padre Diego de Torres. A poco se iniciarían las reducciones que llegaron al número de 30 y que se desmoronarían con la expulsión de la orden por el Decreto de Carlos III. Gran tentación supone tratar más extensamente este tema, pero rebasaría el objetivo que nos hemos trazado.

Paralelamente, en el lado norteamericano, llegó la fe católica junto con los conquistadores. Dos intentos hicieron los dominicos por participar en la evangelización: con fray Luis Cáncer, en Florida, en 1549, y en la colonia de San Miguel de Gualdape, en las Carolinas, en 1526, acompañándoles el fracaso en ambos. Los jesuitas españoles actuaron en dos sectores: en la segunda mitad del siglo XVI en Florida, Georgia y Virginia (se establecieron en 1570 cerca de Washington, en Axacan), sin gran éxito en verdad, y en las tierras de Sonora y Arizona a finales del siglo XVII y todo el XVIII, hasta su expulsión, debido al fenomenal impulso dado por los famosos Padres Kino y Salvatierra. Si las misiones jesuitas consiguieron mayor auge en el Paraguay que

(5) Julio César Chaves: «Descubrimiento y Conquista del Río de la Plata y el Paraguay», vol. I de la «Historia General del Paraguay». Ediciones Nizza, asunción, 1968, p. 77.

(6) Julián María Rubio: «Exploración y Conquista del Río de la Plata. Siglos XVI y XVII», tomo VIII de la «Historia de América». Salvat Editores, S. A., Barcelona-Buenos Aires, 1942, p. 269.

(7) Carlos Zubizarreta: «Cien Vidas Paralelas». Ediciones Nizza, Asunción, 1961, p. 34.

las franciscanas, en los Estados Unidos ocurrió lo contrario: corresponde a los padres seráficos la gloria de haberse mantenido en Georgia y Florida occidental, de haber sustituido a los hijos de San Ignacio en la Pimería Alta y en la costa oriental, de haber acompañado a los conquistadores en los difíciles días de la incorporación de Nuevo México a la Corona, y de haber desarrollado bajo el caudillaje de fray Junípero Serra la admirable teoría de las misiones californianas en el espacio de los cincuenta años anteriores a la independencia de México. En total, y aparte de otras edificaciones destinadas al culto, como las levantadas en los territorios de la Luisiana, se puede concluir que los religiosos españoles elevaron un mínimo de 198 misiones, algunas de ellas todavía en pie y de extraordinaria belleza artística, como San Xavier del Bac, en Arizona; San José, en Texas, o Santa Bárbara, en California.

Si el jesuita Roque González de Santa Cruz y sus compañeros recibieron en 1628 la palma del martirio en su reducción, su hermano en religión el padre Pedro Martínez moriría a manos de los indios en 1566 ante las costas de Georgia (varios otros le seguirían años después en la misma región), en tanto que el franciscano Juan de Padilla fue asesinado en las llanuras de Kansas en 1542, siendo considerado el protomártir norteamericano. El padre Bolaños tradujo al guaraní antes de 1603 su «Catecismo Breve», en tanto que el padre Ruiz de Montoya publicó en Madrid en 1640 el «Arte y Vocabulario de la lengua guaraní» y el «Tesoro de la lengua guaraní» (8). Cruzando el puente religioso y trasladándonos a las tierras del Norte, comprobaremos que la primera gramática india compuesta en ellas se debe al jesuita hermano Báez, de las misiones de Georgia, y que es el padre Pareja el autor de la primera gramática y vocabulario de los indios timucuas. Situado en el otro lado del continente norte, constataremos que el padre Arroyo de la Cuesta, de la franciscana misión de San Juan Bautista, de California, escribió —ya en el siglo XIX— dos importantes obras en la lengua mutsumi.

La primera Navidad al norte del golfo de México fue celebrada en 1539 por Hernando de Soto y sus hombres; la primera misa parroquial se dijo en la Misión de Nombre de Dios el 8 de septiembre de 1565, siendo la iglesia de San Francisco de esta ciudad la más antigua de los Estados Unidos; el padre Larios cantó la primera misa en los contornos de Texas el 16 de mayo de 1675 y en California se celebró por vez primera el 1 de julio de 1769; la iglesia más antigua en uso, cuyos primitivos muros se conservan, es la Misión de San Mi-

(8) Idem, p. 40.

guel, de la ciudad de Santa Fe, Nuevo México, construida en 1610, y la iglesia que ha servido más tiempo como catedral es la de San Luis, en Nueva Orleáns, elevada en 1794 (comparemos la temprana construcción de la catedral asuncena).

Si en las tierras del Plata la imagen mariana de la Conquistadora irradió —en frase de Carlos Zubizarreta (9)— sus fulgores de esperanza redentora en los días heroicos del coloniaje, en las regiones del Río Grande la misma Conquistadora, en talla traída de España en 1625, inflamó la piedad desde entonces a blancos e indios, fue la galvanizadora de la reconquista de Santa Fe en 1693, es venerada en la catedral de la capital de Nuevo México y existe organizada en su torno una Cofradía —muy activa, por cierto— responsable del festival mariano número uno en Norteamérica.

Atravesado el puente de la religión, transitemos ahora por el más prosaico de la *economía*, pero no menos significativo por lo que supone de simultánea aportación de S. M. hispánica al desarrollo de las dos alejadas regiones de sus Reinos de Indias. Los veinte caballos que trajo Alvar Núñez consigo en su viaje a través del Brasil constituyeron el origen de la riqueza caballar del Paraguay. En 1550, Ñufrío de Chaves trajo las primeras ovejas y cabras. En 1555, Juan de Salazar y sus compañeros importaron, a su regreso de España, siete vacas y un toro. A finales del siglo XVI ya existían —anota Moreno— haciendas particulares que adoptaron desde entonces la denominación de estancias. A mediados de la misma centuria se introdujeron la caña de azúcar, el trigo, el arroz —Gaboto lo trajo—, la cebada, las naranjas dulces, la vid, los higos, los melones... (10). Trasladándonos a las tierras del Norte, las primeras terneras que entraron en el actual territorio de los Estados Unidos fueron llevadas por Ponce de León a Florida, en 1521, territorio que volvió a ver su tierra hollada por las vacas, ovejas y cerdos de la expedición de Hernando de Soto, en 1539, fecha aproximada a la de la aparición de Vázquez de Coronado en el Suroeste con quinientos caballos, otras tantas vacas y cinco mil ovejas, cabras y cerdos. Pero independientemente de los animales que escaparan y se convirtieran a la vida salvaje, como los «razorback hogs» de Alabama y Arkansas, el origen de la actual riqueza ganadera norteamericana tiene su punto de partida en el ganado importado por don Juan de Oñate en 1598 en Nuevo México. El famoso «longhorn» de Texas remonta su origen a los tiempos virreinales, y recibió el nombre de «mesteño» («mustang», en inglés, hoy utilizado para una mar-

(9) Idem, p. 38.

(10) Hipólito Sánchez Quell: «Estructura y Función del Paraguay Colonial». Casa América, Asunción, 1972, pp. 67-75.

ca de automóviles) el grupo de animales sin marcar. Paralelamente a la introducción del caballo, se formó una categoría humana de enormes repercusiones en la historia y en la civilización nacional: de la misma manera que en el Río de la Plata surgió el gaucho o el caballista paraguayo, al norte del Río Grande aparecieron los primeros jinetes, dotados de una propia filosofía y vestidos con atuendos peculiares, que no son más que los antecedentes del popular «cow-boy». Tengamos presente el predominante papel en el «Far-West» del caballo en las luchas entre pioneros, comanches y apaches. En el campo agrícola las aportaciones del blanco español fueron igualmente novedosas y las ubérrimas tierras del Continente Norte abrieron alegremente sus entrañas a las desconocidas semillas de trigo, avena, centeno, manzana, almendra, naranja, limón, vid, etc., y ello a partir del establecimiento de las colonias de Ayllón en las Carolinas y de Tristán de Luna en Pensacola, o de la entrada de Coronado desde México y de fray Junípero en California.

Elijamos ahora un puente más aéreo, más espiritual —y van seis—, el de *las artes y las letras,* e incluso el de las diversiones o festejos populares. Cualquiera que visite el Museo de Arte Popular de Santa Fe o el Taylor Museum de la ciudad de Colorado Springs observará en sus vitrinas o anaqueles una serie de los llamados «santos» o «bultos», que son imágenes religiosas, talladas en su totalidad o solamente en la cara y sus extremidades (cubierto el resto con ropas), esculturas que bien pueden considerarse hermanas de algunas de las tallas exhibidas en el Museo Bogarín, de Asunción, o en el de los jesuitas de San Ignacio, y ello tanto desde un punto de vista de técnica e inspiración artística como el del tema elegido, pues si San Miguel era un personaje popular en las reducciones y San Isidro contaba con marcada devoción en éstas, no les venía en zaga su nombradía en las misiones franciscanas en torno al Río Grande. Análoga sensación percibirá en el terreno de las artes populares quien contemple las mercancías expuestas en la feria artesanal de la plaza de la Independencia de Asunción y quien visite el mercadillo instalado en la «recova» del Palacio de los Gobernadores, de Santa Fe. Y si en la capital de Paraguay, por cierto, se acerca algún vendedor indio que responde con nombres castellanos, en Nuevo México uno se encontrará con un cacique, Teófilo Romero, pongo por caso en propia experiencia, procedente de Taos, sede de los indios pueblos, empuñando un bastón de plata, regalo a sus antepasados de Su Majestad Carlos IV.

También podemos hallar concomitancias en las fiestas populares y en aquellas de marcado matiz religioso. Las crónicas reseñan los rego-

cijos organizados en Paraguay en época colonial con ocasión de festividades oficiales, días patronales u otro importante motivo, así como las ceremonias religiosas, procesiones y demás prácticas piadosas que daban lugar a posteriores diversiones de tipo profano (11). No diferente era el proceder en tierras septentrionales, que en ciertos sectores todavía perdura: trasladémonos un momento, por ejemplo, a la procesión santafecina del Corpus Christi, organizada por la agrupación denominada «Los Caballeros de Vargas», o la que sale de la Catedral en torno a Nuestra Señora del Rosario; o en el mes de agosto a la californiana ciudad de Santa Bárbara, y allí participaremos de la «Old Spanish Days Fiesta» con competición de vaqueros, noches de ronda, bailes populares e, incluso, la «Misa del Presidente». En materia teatral, los Cabildos paraguayos y los jesuitas fomentaron las representaciones teatrales, de predominante contenido religioso y patriótico (repasemos el estudio de Natalicio González) (12); contemplemos, por otra parte, la supervivencia teatral hispánica en la anteriormente aludida ciudad californiana y en los autos, navideños o de Semana Santa, que todavía se representan en Santa Fe, o en San Antonio de Texas, como reminiscencia del espectáculo que el capitán Farfán de los Godos ofreció en El Paso, en 1598, para celebrar la toma de posesión de los territorios del nuevo Reino de San Francisco, hoy Nuevo México.

La música ha sido considerada siempre por los misioneros como un preciado auxiliar para la evangelización de los nativos: a ella acudieron los jesuitas en las reducciones paraguayas como incentivo para el trabajo y como compañera de las horas de ocio, y a ella recurrieron los franciscanos en sus misiones nord-continentales, considerándose a fray Percival de Quiñonez como el primer profesor de música de la Unión, dado que a comienzos del siglo XVII ya enseñó a los indios de Nuevo México a cantar e importó desde Nueva España un órgano. Deteniéndonos brevemente en la arquitectura, merece ser exaltado el adobe como gran auxiliar y denominador común de las construcciones a uno y otro lado de nuestro puente; y parémonos a descansar en uno de los tradicionales patios coloniales, acojámonos a un fuerte militar o elevemos nuestra alma en una de las iglesias construidas a Dios. Comprobaremos las similitudes entre la Casa de la Independencia asuncena y la Villita de San Antonio, en Texas, o entre el Cabildo de Pilar y el Presidio de Monterrey, en California; y si en Paraguay es posible admirar el retablo franciscano de Yaguarón, nuestro placer estético se regodeará en la Misión jesuítica de

(11) J. Natalicio González: «Proceso y Formación de la Cultura Paraguaya». Editorial Guarania, Asunción, 1948, tomo I, pp. 295 y ss.

(12) Idem, pp. 335 y ss.

San Xavier del Bac, en Arizona, de la misma manera que nos encontraremos paralelamente con una cautivadora capilla de Loreto en la localidad misionera de Santa Rosa y con otra en la ciudad tejana de La Bahía, hoy Goliad. En materia de construcción castrense, yérguense todavía los muros del fuerte paraguayo de San Carlos, construido por Zabala y Delgadillo para contener a fines del siglo XVIII el avance de los portugueses; con el mismo nombre se erigieron tres fuertes españoles en Florida y en parecida época otros dos en Missouri, en honor del Rey Carlos III y de su hijo el Señor Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV; y si de todos ellos no queda traza alguna, no puede decirse lo mismo del castillo de San Marcos, en San Agustín (Florida), magnífica muestra de ingeniería militar, mandado elevar en tiempos de Carlos II el Hechizado.

Engolfémonos en el terreno de la literatura y percibiremos que los romances provenientes de la Península simultáneamente se extendieron en las tierras americanas objeto de nuestro estudio, y si en Paraguay Ciro Bayo constató su aclimatación y supervivencia (13), el californiano profesor Espinosa ha dedicado un enjundioso estudio a su existencia actual en los Estados Unidos, como en el caso de «Gerineldo» o de «La esposa infiel». Si las tierras guaraníes pueden mostrar la crónica rimada sobre la conquista rioplatense de Martín del Barco Centenera (14), el Reino de Nuevo México cuenta con el poema en treinta cantos del capitán Pérez de Villagra, exaltación del asalto a la roca de Acoma. Historia de las primeras épocas de la conquista es la «Florida del Inca», del hispano-peruano Garcilaso de la Vega; «La Argentina», de Ruy Díaz de Guzmán, es la primera historia paraguaya de los alborales tiempos de la colonización del Río de la Plata (15). Finalmente, si Alvar Núñez Cabeza de Vaca dedica su obra «Naufragios» a sus peripecias por tierras norteamericanas, recogerá en sus «Comentarios» las aventuras y desventuras de que fue protagonista en el Cono Sur del continente (16).

No se han acabado todavía los puentes por los que transitar: acompáñame, te lo ruego, querido lector, por el séptimo —si es que no te acosa la fatiga en este trajinar de un lado a otro—, es decir, por el que nos facilita la gavilla de los *nombres geográficos* hispánicos que fueron siendo sembrados a los cuatro vientos. Anotemos los versos de Agustín de Foxá...:

---

(13) Idem, p. 334.

(14) Idem, p. 345.

(15) Ruy Díaz de Guzmán: «La Argentina». Espasa Calpe, S. A., Colección Austral, n.º 519, Madrid, 1970.

(16) Alvar Núñez Cabeza de Vaca: «Naufragios y Comentarios». Espasa Calpe, S. A., Colección Austral, n.º 304, Madrid, 1971.

«Dieron nombre a las cosas como en el Día Primero, cuando
Dios dijo: rosa y mujer y marfil.
Todo el Año Cristiano bautizó al derrotero.
Cada virgen de España tuvo su isla de añil» (17).

Y así, y en necesario breve recuento, observaremos que llevan —siempre en la lengua de Cervantes— el nombre de Asunción, una bahía en Oregón y un puerto en Alaska, en la que también figura otro con Encarnación; Concepción se llama una localidad de Texas, Estado en el que igualmente se localiza un San Ignacio y un San Juan, santo este último que da su nombre a cuatro Condados de otros tantos Estados y a una isla en las costas de Alaska; tres ciudades de Illinois, Arkansas y California se conocen por San José, y Santa Fe, capital de Nuevo México, tiene a su homónima en la Argentina, hija de Asunción; Corpus Christi fue una fundación de mucha importancia en los primeros tiempos del Río de la Plata, y Corpus Christi es un progresivo puerto tejano al borde del golfo de México; una Villa Rica puede visitarse en Georgia, y se encuentra todavía en pie la Misión de San Francisco Solano, en California, confiada a la protección de un santo de tantas resonancias rioplatenses. El apellido dinástico de Borbón fue atribuido a fines del siglo XVIII tanto al fuerte construido a orillas del río Paraguay, hoy Fuerte Olimpo, como al poblado surgido en las márgenes del Mississippi, hoy New Bourbon, Estado de Missouri.

A punto de agotar los puentes tendidos nos hallamos. Queda, sin embargo, uno muy importante, que se refiere nada menos que a los *personajes protagonistas del descubrimiento,* conquista y civilización de este Continente. El apellido Gaboto se halla ligado a los aurorales aconteceres en sus dos extremos: a cuenta de Juan, por sus viajes en 1497 a las aguas de la península de Labrador y el recorrido de 300 leguas de costas contiguas; y a cuenta de su hijo Sebastián (no está probada su participación en la empresa paterna), como piloto mayor al servicio de España, buscador del vellocino fascinante —en frase de Manuel Domínguez—, justamente treinta años después, aguas arriba de los ríos Paraguay y Paraná y fundador de Sancti Spiritus. Otro apellido, Mendoza, ilustre entre los ilustres de los linajes hispánicos, actúa como protagonista en el norte a través del virrey de Nueva España, Antonio, el promotor del envío de los dominicos a Florida, el financiador de las expediciones de fray Marcos de Niza y de Vázquez de Coronado a Nuevo México, el continuador de las exploraciones marítimas de Hernán Cortés hasta las costas de Oregón (de aquí

(17) Agustín de Foxá: «12 de octubre en las Antillas», en «Revista Mundo Hispánico», Madrid, octubre 1948, n.º 9.

el Cabo Mendocino) y el acogedor, en forma espléndida, a los derrotados componentes de la expedición de Hernando de Soto, y a Alvar Núñez Cabeza de Vaca tras su epopeya como miembro de las huestes de Pánfilo de Narváez; como protagonistas en el Sur, cabe reseñar una frondosa nómina de Mendozas: Gonzalo, Francisco, Antonio y, sobre todo, don Pedro, el desgraciado Primer Adelantado del Río de la Plata y fundador de la primera Buenos Aires. Homónimos son, y sin duda parientes, Francisco y Juan de Garay: el primero, gobernador de Jamaica y quien envió a Alvarez de Pineda para explorar las costas septentrionales del golfo de México, y en memoria de lo cual aparece localizado, en el mapa de Ribeiro, el actual borde meridional de los Estados Unidos, como «tierras de Garay»; y el segundo, Juan de Garay, capitán general del Paraguay y autor, entre otros hechos dignos de recordación, de la fundación de la actual Buenos Aires en 1580. Los Cárdenas aparecen en ambas latitudes y, si tenemos un famoso obispo asunceno, fray Bernardino, de destacada intervención en el capítulo de los comuneros paraguayos, en el Norte tiene marcado renombre la actuación de García López de Cárdenas como descubridor del portentoso Cañón del Colorado (no olvidemos la placa en homenaje a otro conquistador, Alvar Núñez, en el ámbito de parejo portento de la naturaleza: las cataratas de Yguazú).

Ocupándonos ahora de protagonistas de gestas en ambos extremos continentales, procede que mencionemos en primer lugar al piloto Esteban Gómez, quien formó parte de la expedición de don Pedro de Mendoza, acompañó a Ayolas en su trágica entrada en el Chaco y quien —en opinión de Manuel Domínguez— había ya muerto para 1542, quizás en Candelaria, quizás en Asunción. Ese mismo Gómez visitó las costas orientales de los Estados Unidos en 1525, alcanzando las tierras canadienses de Nova Scotia y descendiendo hasta Cuba, no sin haber avistado, e incluso desembarcado en el cabo Cod, la isla de Nantucket, las desembocaduras de los ríos Connecticut, Hudson y Delaware, y quizá la bahía de Chesapeake. Gómez bautizó, por ejemplo, en el Estado de Maine como Campo Bello a una atractiva isla en que desembarcó, y con el de Casco y Saco a dos bahías que conservan tales nombres. Nada tiene de particular, pues, que en el ya aludido mapa de Diego Ribeiro, confeccionado en 1529, aparezcan como «tierras de Gómez», las extensas regiones vecinas a los puntos visitados. Otros personajes de la común historia son, sin duda alguna, parientes: los Dorantes, y me atrevo a afirmar tal, a pesar de no haber podido realizar detallada investigación, basándome en su presencia en ambos hemisferios siempre en compañía de Alvar Núñez Ca-

beza de Vaca. Perteneciente éste con Andrés a la trágica expedición de Pánfilo de Narváez y llegados a tierra el 6 de noviembre de 1528 a consecuencia del naufragio acaecido en costas de Texas en el emplazamiento de la ciudad de Galveston, se dispersaron involuntariamente, y no volvieron a encontrarse hasta seis años después, en 1534, en las márgenes del río Guadalupe, en el ámbito territorial de aquel Estado. Los dos, junto con el capitán Alonso Castillo y el esclavo moro Estebanico, unieron sus fuerzas y, tras un malogrado intento de huida, consiguieron escapar al año siguiente para llegar, como fin de un largo y accidentado recorrido, a la ciudad de Méjico. Pedro Dorantes aparece acompañando al segundo Adelantado del Río de la Plata a su llegada a Asunción, pero posteriores divergencias con Cabeza de Vaca hacen que participara en su derrocamiento y que se convirtiera en uno de los oficiales que con mayor decisión apoyó a Irala. Bien sabido es que Pedro Dorantes fue el último sobreviviente de los primeros conquistadores, y falleció en Asunción «de puro viejo» el año 1579, dejando numerosa descendencia mestiza.

Figura de importancia excepcional es la de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, cuya intervención en ambos continentes es bien conocida. La lectura de sus escritos ofrece un riquísimo filón al historiador, al sociólogo y a cuantos tengan capacidad de asombro, y su agitada vida, sus acciones y sus errores dan materia para la composición de un cuadro como el ofrecido por Carlos Zubizarreta (18).

Alvar Núñez Cabeza de Vaca ostenta con justicia el doble título de peatón y periodista número uno de los Estados Unidos, al ser el primero en cruzar Norteamérica del este al suroeste antes que otro alguno lo hiciera y al realizar en su obra «Naufragios» la primera descripción, aunque sólo sea en parte, de los territorios de la Unión. Su hazaña caminera es difícil de comprender aun en nuestros días, ya que pisó los Estados de Florida, Alabama, Mississippi y Luisiana, como miembro de la expedición de Narváez, y recorrió por su cuenta después, en el curso de ocho años, los de Texas, Nuevo México y Arizona, para entrar en Nueva España y caminarla igualmente hasta la ciudad de Méjico. Esta primera travesía trascontinental mereció la debida conmemoración en 1935 al acuñarse en los Estados Unidos una moneda de 0,50 dólar de valor, en la que junto al mapa de aquellos Estados aparecen el nombre del héroe español y una «cabeza de vaca», de frente (dado que no encontraron su retrato); con su acuñación se pretendió levantar un monumento a la humana resistencia

(18) Carlos Zubizarreta: «Capitanes de la Aventura». Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1957.

para el sufrimiento. Alvar Núñez llegó a hablar seis lenguas indias y se convirtió en un excelente curandero, cuando no milagrero, en el curso de sus largos años de cautiverio.

Es curioso recordar que ningún provecho sacó Cabeza de Vaca de su estancia norteamericana, como no sea la fama que le dieron sus escritos, y que durante aquel penoso período ninguna acción de conquista pudo realizar (si descontamos los primeros intentos en su calidad de componente de la expedición de Narváez). En cambio, sus fantásticos relatos sobre las riquezas entrevistas en sus afanosas andanzas, si no tuvieron como corolario la organización de alguna empresa colonizadora con él a su frente, calentaron los cascos del virrey y de sus colaboradores y constituyeron el origen de las exploraciones mejicanas que se sucedieron, tras el viaje confirmatorio de fray Marcos de Niza, a cuenta de Vázquez de Coronado y de Juan de Oñate. En tanto, Hernando de Soto conseguía del Emperador, como consecuencia, el título de Adelantado de la Florida, Alvar Núñez —de regreso en España— obtenía el de Adelantado del Río de la Plata, a base de informes sobre este sector, tan inexactos como los proporcionados por él sobre las tierras norteamericanas entrevistas.

El conquistador jerezano arribó a las costas del Brasil en 1541 y se dirigió desde Santa Catalina hacia Asunción por vía terrestre. Tremenda distancia y tremendo esfuerzo. Arribó a su destino un año después, y se hizo cargo inmediatamente de la gobernación. Una expedición calamitosa al Chaco y desacierto en las medidas adoptadas le acarrearon el descontento entre un grupo de conquistadores, quienes terminaron por arrestarlo y enviarlo a España preso. Cabeza de Vaca es quizás el único conquistador que volvió a su Patria por dos veces, después de haber protagonizado hechos increíbles en dos escenarios distantes y colosales, y es también uno de los pocos que murieron en su tierra natal, lejos de los paisajes de sus afanes. La talla de nuestro personaje y su notable participación en los primeros días de la adscripción de Paraguay y Estados Unidos a la civilización cristiana son tales que bien merecería su figura ser objeto de meditación para los responsables de la política cultural entre aquellos dos países.

Echemos al aire, por fin, los elementos para tender el último puente, el noveno de nuestra empresa: el de la *ilusión,* el de un buscado imposible, una imposible hazaña —en versos de Rubén—, el del travieso y cruel duendecillo que abusando de la inocencia medieval de rudos varones incitó a las más portentosas hazañas que promoverían el descubrimiento y conquista de dilatadas tierras, hoy incorporadas al mundo occidental. Con diferentes formas se presentó el espejue-

lo que encandiló a jóvenes y viejos: unas veces a modo de paraísos terrenales o ciudades míticas, otras en guisa de reinos gobernados y habitados exclusivamente por hembras, las más como parajes de fabulosas riquezas. Y así contemplamos los trajines en el Río de la Plata a cuenta de países legendarios, cuyos ecos cambian el rumbo de Sebastián Gaboto y llenan las líneas y entrelíneas testamentarias del moribundo Pedro de Mendoza; y cunde la noticia de la longevidad —hasta ciento cincuenta años— de sus naturales, según recoge Oviedo, se difunde la Relación de Hernando de Ribera sobre la gobernación de las Amazonas a diez jornadas de distancia (19), y el alemán Schmidl se encarga de hacer perder el juicio a mucha gente sobre la indubitable realidad de El Dorado. El Dorado, señuelo que también obnubila al norte del río Bravo, y de cuyo nombre quedan rastros en ciudades de Arkansas, Iowa, Kansas, Nevada y Missouri y en un condado californiano. Son la existencia de las Siete Ciudades de Cibola o de la Gran Quivira —a la que en sus versos incluye el Fénix de los Ingenios— los motores que mueven la ascensión hasta Nebraska de las exploraciones de Coronado y de Oñate, y es California, el dominio de la reina Calafia, con amazonas por súbditos, la que es descrita con mano maestra por Ordóñez de Montalvo en su libro de caballería «Las Sergas de Esplandian». Florida fue descubierta, y el hombre blanco holló por vez primera las vírgenes tierras norteamericanas, como consecuencia de la incesante persecución por Ponce de León de la legendaria fuente de la juventud en pos del amor de su amada.

He aquí los puentes hispánicos que una provisional ojeada ha encontrado existentes entre los Estados Unidos y el Paraguay, países en los que, por razones familiares, he echado hondas raíces. Que su despliegue colabore en mis buenas intenciones de unir a éstos, a través del prisma siempre constructivo de mi Patria.

CARLOS MANUEL FERNANDEZ-SHAW

Embajada de España
Asunción (Paraguay)

---

(19) Manuel Domínguez: «El Alma de la Raza». Editorial Ayacucho, Buenos Aires, 1946, pp. 90 y ss.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

VICENTE ALEIXANDRE Y HENRI ROUSSEAU: UNA COINCIDENCIA EN LA IMAGEN

El análisis comparativo de la literatura y las bellas artes reúne hoy día unos partidarios y críticos que le han prestado una aceptación y vigencia cada vez mayores. Entre estos críticos se encuentra Helmut Hatzfeld, que recalca en el carácter esencialmente estético de la literatura y, por tanto, en su estrecha conexión con el arte pictórico (1). La mayor prueba de este fenómeno para nuestro siglo es la aventura surrealista que, impulsada a revelar la imagen subconsciente, salta espontáneamente las divisorias que tradicionalmente han separado las artes para dar pie (entre otros géneros «anfibios») al «poème-objet» de Bretón y a la «picto-poésie» de Víctor Brauner. De este mismo período proceden numerosos poetas que también se distinguieron como dibujantes combinando en algunos casos íntegramente la imagen pictórica con la imagen poética: Cocteau, Apollinaire, Alberti, Lorca, Soffici. A base de esta aproximación recíproca entre las letras y el arte pictórico que tanto caracteriza la época surrealista, este análisis abarcará un claro paralelo que existe entre el mayor poeta superrealista español, Vicente Aleixandre, y uno de los más importantes precursores de la pintura surrealista, Henri Rousseau (2).

Donde coinciden tanto el poeta como el pintor francés es en la «imagen» sugerente e irracional cuyo procedimiento describe André Bretón en los términos siguientes: «Les poètes, les artistes se rencon-

---

(1) «Literature Through Art; A New Approach to French Literature», U. of North Carolina Studies in the Romance Languages & Literatures, No. 86 (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1969), p. v.

(2) Después de emprender este estudio llegó a mi atención el excelente trabajo inédito de Hernán Galilea, «El aspecto onírico en la poesía de Vicente Aleixandre en su relación con el superrealismo en la pintura». Diss. Catholic University 1971, trabajo que abarca la obra de Aleixandre a la luz de los pintores surrealistas: Dalí, De Chirico, Magritte, Ernst, etcétera, sin que haya más de unas referencias de pasada a la obra de Rousseau. Aquí intento desarrollar de forma más rigurosa estas alusiones tan sólo parciales.

trent avec les savants au sein de ces "champs de force" crées dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. Cette faculté de rapprochement de deux images leur permet de s'élever au-dessus de la consideration de la vie manifeste de l'objet, ... Sous leurs yeux, au contraire, cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de *latences* qui ne lui sont pas particulières et appellent sa transformations» (3). Esta transformación del valor convencional de la imagen corresponde a la «visión» que Carlos Bousoño afirma ser la mayor aportación de Aleixandre a la imagen poética y que define como una «atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto» (4). Equivale esto en un contexto poético al «réalisme onirisé» que atribuye un crítico a «Le Rêve» (1910), obra maestra de Rousseau, en que se transplanta mágicamente una mujer desnuda sentada en su sofá rojo a la selva exótica: «C'est le quotidien devenu insolite, et l'exotique familier» (5). Se trata de una revelación instantánea de proporciones o contextos no plausibles que luego abre paso en la conciencia a múltiples sugerencias intelectuales y emocionales. Se desplaza la imagen, en otras palabras, de un valor principalmente representativo o «pictórico» a un valor misterioso, alusivo; es decir, la imagen convencional se abstrae concentrando alrededor de un núcleo de objetos familiares una red de significado implícito, evocativó. De acuerdo con su carácter no representativo, la nueva imagen se coloca en el espacio sin orientarse en el tiempo, y así exento de la dimensión histórica se vuelve símbolo eterno o mito. En gran medida, la fascinación que ejerce el mito y la estructura atemporal en las letras contemporáneas obedece a esta evolución recíproca entre la imagen visual y la poética: «In a non-naturalistic style, ... the inherent spaciality of the plastic arts is accentuated by the effort to remove all traces of time-value; and since modern art is non-naturalistic, we can say that it is moving in the direction of increased spaciality. The significance of spatial form in modern literature now becomes clear: it is the exact complement in literature, on the plane of esthetic form, to the developments that have taken place in he plastic arts» (6).

La imagen o «visión» que aquí constituye la coincidencia entre Aleixandre y Rousseau es la selva edénica y primordial, poblada de fieras feroces y serpientes, que forma el eje dinámico de *La destrucción o el amor* (1935) y *Sombra del paraíso* (1944) y el tema mayor de

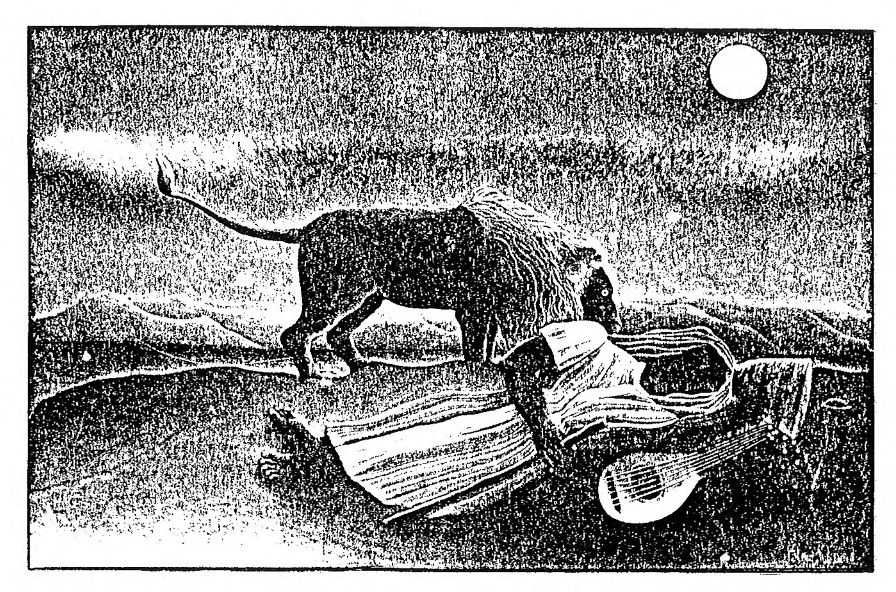
---

(3) «Le Surréalisme et la Peinture» (New York: Brentano's, Inc., 1945). p. 130.

(4) «La poesía de Vicente Aleixandre» (Madrid: Editorial Gredos, 1956), p. 140.

(5) René Passeron, «Histoire de la peinture surréaliste» (París: Le Livre de Poche, 1968), p. 81 .

(6) Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature», «Sewanee Review», 53, No. 3 (1945), pp. 650-651.



La Bohémienne endormie (1897)



Cheval attaqué par un jaguar (1910)

los lienzos del pintor francés desde 1904 hasta su muerte en 1910. Tanto los paisajes exóticos del aduanero Rousseau como las evocaciones del paraíso perdido aleixandrino pintan unos objetos claramente delineados contra el espacio eterno, la flora y fauna que se iluminan plenamente a la luz del sol o de la luna. E impera siempre un silencio mágico que se rompe únicamente por los bramidos de las bestias o por una música hechizadora, sobrenatural. Comparemos, por ejemplo, la graciosa composición de flores y árboles que se impregnan de un trinar misterioso en el famoso cuadro «La charmeuse de serpent» (1907) y la descripción siguiente de «Los poetas»:

¡Qué tierno acento impera
en los bosques sin sombras,
donde las suaves pieles,
la gacela sin nombre,
un venado dulcísimo,
levanta su respuesta
sobre su frente al día! (7).

Con precisión lineal y escasa complejidad cromática (predominan los tonos básicos: el verde, el negro, el blanco y el azul) se contraponen objetos de claro perfil en una composición cuya sencillez y pureza recuerdan el cubismo. Sirva de ejemplo la misteriosa yuxtaposición de mujer dormida y bestia del cuadro «La Bohémienne endormie» (1897) y este pasaje de «Diosa», que sin ir mucho más allá de los objetos mismos, de las dos realidades simultáneas de mujer y bestia, sugiere una extraña emoción de ensimismamiento y ansiedad:

Dormida sobre el tigre,
su leve trenza yace.
Mirad su bulto. Alienta
sobre la piel hermosa,
tranquila, soberana.
¿Quién puede osar, quién sólo
sus labios hoy pondría
sobre la luz dichosa
que, humana apenas, sueña?
Miradla allí. ¡Cuán sola!
¡Cuán intacta!, ¿tangible?
....
... Y un tigre
soberbio la sostiene
como la mar hircana,
donde flotase extensa,
feliz, nunca ofrecida (8).

(7) Vicente Aleixandre, «Sombra del paraíso» (Buenos Aires, Editorial Losada, 1947), p. 81.
(8) Ibid., pp. 49 y 50.

La supremacía del objeto y su representación pura y exacta recusa una profunda equivalencia de todos los elementos de la naturaleza y una suprema estimación casi religiosa de lo natural. Por irracional que sean las visiones oníricas de Aleixandre y Rousseau, siempre se arraigan entrañablemente en la naturaleza. De igual forma que en los paisajes de Rousseau recibe un solo tallo de hierba la misma atención e importancia formal que el cielo inmenso, en *La destrucción o el amor* le presta Aleixandre igual significado a un escarabajo o caracol que a un elefante o al mar remoto. Esta visión totalizadora parte de la creencia romántica en la superioridad de la naturaleza sobre la civilización y por tanto en su búsqueda onírica de la pureza y la autenticidad, Aleixandre y Rousseau conciben un jardín edénico anterior a la aparición del hombre. «*Sombra del paraíso,* afirma Bousoño, es eso: una sinfónica "visión", emanada y justificada por un humano deseo: el ansia de pureza, de *elementalidad,* de autenticidad... Es evidente, pues, que el tema del Paraíso resulta ser una consecuencia más de la concepción central aleixandrina, que mira lo elemental como el supremo mundo de existencia» (9). Así también la ingenuidad que diera motivo a tantas anécdotas pintorescas en la vida de Rousseau refleja una visión básicamente «infantil», elemental como observa uno de los principales admiradores del pintor, Tristan Tzara: «Freedom to interpret the world as a Garden of Eden is reserved for those whose childhood has expanded without losing its primordial purity» (10).

¿Cómo es precisamente el Edén visualizado por el poeta español y el pintor francés y a base de qué ley o filosofía se formula? Dámaso Alonso y Carlos Bousoño destacan el misticismo panteísta de Aleixandre en que todo elemento natural, sea pez, insecto o flor, forma parte del todo y al fundirse con este todo, al morirse, se realiza plenamente en lo que, para Aleixandre, constituye una unión «amorosa»: «Porque es el amor un acto de deslimitación que quebranta nuestros límites, absorbe nuestro yo y parece como que por un instante lo reincorpora a la naturaleza indivisible. El amor es entonces destrucción, sobrecogedor aniquilamiento de cada uno de los amantes que quieren ser el otro... Si amor es destrucción, amor, cólera y odio pueden confundirse en la mentalidad aleixandrina. Serán diversas manifestaciones del genérico acto erótico, fuerza desintegradora del principio de individuación» (11). Abundan en *La destrucción o el amor* casos de estos encuentros ambiguos, «amorosos» o «destructivos»: los tigres y leones

(9) «La poesía de Vicente Aleixandre», p. 75.

(10) Citado por A. Basler en Jean Bouret, «Henri Rousseau», traducido del francés por Martin Leake (Greenwich Conn.: New York Graphic Society, 1961), p. 30.

(11) Bousoño, «La poesía de Vicente Aleixandre», pp. 63-64.

que muestran sus dientes como latidos de un corazón amoroso, el águila que «acaricia» una roca con sus garras, el escorpión y la cobra que sólo aspiran a «oprimir» la presencia vital. El exotismo selvático de la última etapa de Rousseau que hasta cierto punto sigue los *motifs* africanos y orientales populares en los pintores de salón desde Delacroix va mucho más allá de un sencillo experimento escapista o decorativo. Se sabe que para Rousseau no existía ningún divorcio entre su *milieu* burgués parisiense y el fantástico mundo de su propia creación, y muchas veces le infundían tal terror las fieras y serpientes de sus cuadros que corría a abrir las ventanas de su estudio (12). Como Aleixandre, Rousseau nos inspira terror a través de la muerte salvaje e inminente que se asoma tras cada hoja y flor de la selva, pero, también como Aleixandre, supera la tragedia enfocando el contexto natural más amplio. Así nos representa unos festines bárbaros compartidos entre tigres, panteras y aves de rapiña rodeados de una flora y un cielo radiantes: «If the theme is the law of the jungle, the artist's development is detached and remote. The incident of the struggle is overwhelmed by a luxuriant flora which completely dominantes the picture. In some of the works Rousseau treats monkeys at play... but the effect is strange and sub-humorous. His conception answers the reality of imagination rather than of nature» (13). Esta «realidad de la imaginación», la yuxtaposición de la violencia destructiva a la armonía bucólica de la naturaleza, parece coincidir estrechamente con el misticismo panteísta de Aleixandre. Obsérvese la postura equívoca de bestia y víctima en «Cheval attaqué par un jaguar» (1910), que más bien que un «combate» sangriento sugiere un «abrazo» apasionado. Rodeado de una densa vegetación primorosa, la escena parece acusar la fertilidad y concepción en lugar de la destrucción y muerte.

En cuanto a una influencia directa de la obra de Rousseau en Aleixandre, se refiere este estudio, no encuentra ninguna comprobación concreta ni precisa su tesis esencial que tal comprobación se consiga. Aun si el poeta ignorara la obra del pintor francés —y esto resultaría improbable en vista de su vivo interés en la pintura (14)—, no quitaría nada el claro paralelo que a todas luces enlaza las obras de ambas figuras. Existen entre los dos, claro está, diferencias fundamentales de temperamento, profundidad y énfasis (entre las cuales figura mayormente la sonriente rendición del hombre y su circunstancia corrien-

---

(12) Bouret, p. 27.

(13) Daniel Catton Rich, «Henri Rousseau» (New York: The Museum of Modern Art, New York, 1946), pp. 60-61.

(14) Kessel Schwartz, «Vicente Aleixandre» (New York: Twayne Publishers Inc., 1970), p. 13.

te que caracteriza los cuadros del pintor *naif* en contraste con la representación hondamente pesimista del «ángel caído», de la humanidad condenada aleixandrina), pero por encima de ellas se revela una aproximación única respecto a la «visión» onírica surrealista. Esta aproximación ofrece, al menos, una posible explicación lógica de los paisajes exóticos del aduanero Rousseau, el misterio y sugerente atractivo de los cuales todavía eluden la exégesis razonada de críticos y admiradores.—*GENE STEVEN FORREST (Department of Foreing Languages. Southern Methodist University. DALLAS, Texas 75275. U. S. A.).*

«ANDANDO»: UN CUENTO OLVIDADO DE RICARDO GÜIRALDES

El siguiente cuento fue publicado en la revista *Plus Ultra,* de Buenos Aires, probablemente a finales de 1921, después de la visita de Güiraldes a la *estancia* del cuentista argentino Juan Carlos Dávalos en la frontera de Salta y Juyjuy (1). Este cuento no fue incluido en la edición de las obras completas de Güiraldes (2) y hasta ahora ha sido ignorado por lectores y críticos a pesar de su interés estilístico y biográfico.

En una carta al escritor francés Valéry Larbaud, con cuya amistad y aprecio contó Güiraldes desde su visita a París en 1920, describió Güiraldes una excursión que hizo a la selva salteña, durante su estancia con Dávalos, en la cual seguramente basó su cuento *Andando.* «Hemos pasado doce días, de los cuales tres en las selvas del cerro, durmiendo en nuestros recados, al amparo del fuego que defiende del frío y de los bichos (jaguares)» (3).

En la misma carta describe un gaucho aficionado a narrar cuentos que se parece al gaucho Cruz Guíez que figura en el cuento, «y me

(1) No ha sido posible fechar con exactitud este cuento. Un ejemplar del cuento, arrancado de la revista «Plus Ultra», fue donado al Museo de Ricardo Güiraldes (San Antonio de Areco, Provincia de Buenos Aires), pero desgraciadamente faltaba la fecha. Dada la escasez de la revista, no ha sido posible localizar un ejemplar del número en el cual se publicó. Sin embargo, una fecha aproximada parece ser finales de 1921. Güiraldes y su mujer visitaron Salta en julio de 1921 (ver una carta a su madre fechada en Salta el 22 de julio de 1921 y publicada en las «Obras completas», EMECE, Buenos Aires, 1962, p. 744). Al mes siguiente publicó un comentario corto sobre la casa de Juan Carlos Dávalos, «La escondida senda... (Comentario lírico sobre la casa de Juan Carlos Dávalos, en San Lorenzo, Salta)», «Plus Ultra», Buenos Aires, año VI, n.º 64, agosto de 1921 (incluido en las «Obras completas», p. 569).

(2) Edición arriba citada. En adelante se referirá a esta edición como OC.

(3). Carta a Larbaud, fechada en La Porteña, el 22 de octubre de 1921 (OC, 747).

está haciendo un par de lazos el gaucho Isea, rubio como un Cristo, barbudo como un Moisés, que sabe muchos cuentos de Pedro Urdimales, de Magia Negra y Magia Blanca y del tiempo en que los animales hablaban» (4). El gaucho Cruz Guíez de *Andando,* sin embargo, se basó principalmente en la figura del verdadero Cruz Guíes, un gaucho empleado en la *estancia* de Dávalos. Para éste era igual de importante como don Segundo Ramírez para Güiraldes, quien le elevó a la altura de un mito en su propia vida a través de la novela *Don Segundo Sombra.* Esta calidad de mito que prestó Güiraldes a la figura de don Segundo se ha comentado en contraste con la cruda realidad de la vida campesina que describió Dávalos (5).

Durante su estancia en Salta se quedó tan impresionado Güiraldes con Cruz Guíez que al morir éste le escribió a Dávalos: «He sentido muy de veras la muerte de Cruz Guíes. Dios le ampare. Me parece que la selva de la frontera jujeña debe sentir que algo le falta: una fuerza, una lealtad, un amigo. Yo lo imagino ánima en pena o en goce, volviendo por cariño a los bosques de sus andanzas, en su antigua forma, tan capaz de hacernos imaginar a Ucumar en su aspecto masculino, con su bocaza ancha de contener su sonrisa amiga para el cerro, con su pecho ennoblecido de respirar auroras y noches, pecho cúpula, en que cada respiración se hace un rezo y cada intención, pujanza. «¡Dichoso el mocito!» (6).

Igual que *Al rescoldo,* que publicó Güiraldes en 1915 en sus *Cuentos de muerte y de sangre,* describe *Andando* un grupo de gente alrededor de una hoguera que escuchan los cuentos de un gaucho. Aquí se acaba el parecido. *Al rescoldo* trata principalmente del cuento en sí, narrado por don Segundo (que aparece aquí por primera vez en las obras de Güiraldes), mientras que en *Andando* los relatos de Cruz Guíez (que no se narran) son solamente un pormenor en la creación de un determinado ambiente.

---

(4) Id., loc. cit. De Cruz Guíez escribe Güiraldes: «El tigre, el zorro, la corzuela hablan por su boca, así como las extrañas figuras de Pedro Urdimales y Mandinga.» «Andando», líneas 36-38.

(5) Escribe Jorge Calvetti («Dávalos», Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962): «Don Segundo cobra una personalidad enfática, se convierte en un paisano mitológico, constantemente vencedor, que pronuncia palabras casi siempre eternas..., pero que está al frente de su autor. No ocurre lo mismo con Cruz Guíez, Martín Madrid o Antenor Sánchez. Estos son muy distintos. Humildes, oscuros, ofrecen su intimidad de campesinos con verosimilitud; viven episodios de coraje, de valor, de intensidad heroica sin otorgarles mayor importancia.» Op. cit., p. 44.

(6) Carta a Dávalos, fechada en La Porteña, el 20 de febrero de 1925, OC, 758. Según Adelina del Carril, viuda de Güiraldes, hizo Cruz Guíez el comentario: «¡Dichoso el mocito!», durante la visita de 1921 a Salta, cuando observó lo feliz que era Güiraldes con su mujer. (Conversación con Dr. A. G. Lecot, director honorario del Museo Ricardo Güiraldes, Buenos Aires, diciembre de 1968.)

La estructura y las imágenes del cuento posterior son más sofisticadas que las de los *Cuentos de muerte y de sangre,* lo que demuestra el desarrollo de la técnica literaria de Güiraldes al tiempo de escribirlo.

Como al principio de su novela *Raucho* (1917) empieza el autor el cuento con una descripción de los alrededores antes de volcar su atención en los personajes del relato. Igual que en esa novela no duda en suprimir el verbo alguna vez para lograr una descripción impresionista (7).

Primero crea el ambiente con una descripción de los árboles, la noche, los animales de la selva y los perros que ladran. El lector recibe una impresión tanto de los sonidos de la selva como del elemento visual.

Una vez evocado el ambiente procede a describir la hoguera que de pronto rompe la oscuridad y forma el núcleo alrededor del cual están agrupados Cruz Guíez y los demás miembros del grupo. Finalmente describe a Cruz Guíez una descripción que, en cierto modo, anticipa otra similar de don Segundo Sombra (8).

Hasta aquí ha sido objetiva la descripción y la presencia del autor no se ha hecho sentir. De pronto cambia de técnica Güiraldes y empieza a hablar en primera persona plural: «Somos unos seres ingenuos y primitivos» (línea 43). El efecto es dar la impresión de que esté narrando el autor una experiencia propia. Esta sensación se intensifica más adelante, cuando cambia otra vez, ahora a primera persona: «Mis ojos van al fuego» (línea 59). Aunque parece ser que efectivamente cuenta Güiraldes un episodio de su estancia en Salta no deja de ser éste un dispositivo literario, que ha usado en cuentos anteriores para captar el interés del lector. *Al rescoldo* es un ejemplo. En ese cuento, tras una breve introducción sigue el autor en primera persona: «Semejantes, mis noches se seguían; y me dejaba andar a esa pereza general» (9). No sólo consigue de esta manera la participación del lector, sino que procura lograr una mayor verosimilitud. Este afán lo demuestra en casi todos los *Cuentos de muerte y de sangre,* presentando la mayoría de ellos como anécdotas reales de algún personaje o del autor mismo, ofreciendo algunas veces fechas aproximadas y lugares donde ocurrieron los hechos del relato.

---

(7) Cfr. «Una obsesión de verdor sofocante» («Andando», línea 1). «En torno a la muerta: cirios, traperío negro y cadáveres de flores» («Raucho», OC, 155).

(8) «La estampa del gaucho Cruz Guíez se ha agrandado en el misterioso dormir de la selva» («Andando», ls. 30-31). «Inmóvil, miré alejarse, extrañamente agrandada contra el horizonte luminoso, aquella silueta de caballo y jinete» («Don Segundo Sombra», OC, 352).

(9) OC, 109.

El empleo del tiempo presente en *Andando* recalca la impresión de participación del lector, una técnica que usa Güiraldes también en su novela corta *Rosaura* (10). El uso de frases cortas y sencillas a veces transmite impresiones rápida y eficazmente (11).

Las imágenes de *Andando* demuestran que Güiraldes está en pleno control del lenguaje. La noche, la oscuridad y la luz se personifican (12). La personificación de la naturaleza es una característica del romanticismo que la consideraba una fuerza activa que influye en el destino del hombre (13). Güiraldes emplea esta técnica en sus novelas, personificando sobre todo la noche (14). Para él, que vivió en contacto directo con la naturaleza la mayor parte de su vida, aquélla era de suma importancia, influyendo de una manera muy apreciable en su estado de ánimo (15). En este cuento el empleo de la personificación tiene el efecto de crear un ambiente de participación de la naturaleza en los acontecimientos, una participación un tanto amenazadora, lo que resulta propicio para los cuentos de magia de Cruz Guíez en los que los animales hablan y el bosque está poblado de extrañas figuras. Ya antes de empezar los cuentos de Cruz se refiere a la corzuela como poseedora de «menudas uñas de niña medrosa» (línea 14) y el jaguar «cercano e invisible como las ánimas» (líneas 12 y 13), humanizándolos de

---

(10) «Cruz Guíez cuenta cuentos» (l. 36): «Nuestros cuerpos saborean un momentáneo olvido de su cansancio» (ls. 44-45). «Hace frío» (l. 61). El suicidio de Rosaura se narra completamente en el tiempo presente, lo que transmite un sentido de estar presente. Ver «Rosaura», OC, 266.

(11) «Remuevo los troncos» (l. 166). «Alguien ronca» (l. 72). «El fuego revive» (l. 75).

(12) «La noche está ya en la corteza del laurel y la tarde se dora en los pulidos troncos» ls. 9-10). «Y como un resquemor súbitamente la obscuridad se enfría» (ls. 23-24). «y cerremos los ojos como ya lo ha hecho la noche» (l. 56). «la luz... se golpea en la sombra gruesa» (l. 28). «la luz azulada del amanecer que se esfuerza en arrancarse de la noche» (ls. 87-88).

(13) Escribe L. R. Furst: «Nature was therefore envisaged no longer as a passive object but as an animate being; animals, trees, plants, even stones and stars are as much active inhabitants of the universe as man himself». «Romanticism in Perspective», Macmillan, New York, 1969, p. 84.

(14) Por ejemplo: «A lo lejos, un ladrido se aislaba y silenciaba la vida, como oprimida por el derrumbe negro del anochecer». «Raucho», OC, 164. «La noche, que sabe de sortilegio, infiltra su palabra de tentación en los corazones de aquella gente». «Rosaura», OC, 261. «La noche se enfría sobre los hombros escotados de Clara». «Xaimaca», OC, 319. «El anochecer vencía lento, seguro, como quien no está turbado por un resultado dudoso». «Don Segundo Sombra», OC, 497.

(15) En sus cartas a Valéry Larbaud queda evidente su amor al campo y la influencia nociva de la ciudad. El 4 de enero de 1920 escribió desde París: «La ciudad, en el fondo, me es antipática, y cuando se me obliga a mirar muchedumbres amorfas y miserables echo instintivamente la cabeza atrás como si me hubiese agachado sobre una cloaca.» Sigue: «Yo, aquí, estoy privado de gran aire y de intemperie. Lluvias y brumas están dando a mi pobre individuo una palidez (aguachenta) de lago.» (Carta inédita en los archivos del Ayuntamiento de Vichy). Al año siguiente, Adelina del Carril le escribió a Larbaud desde Buenos Aires: «Aquí estamos presos en esta ciudad antipática y desagradable... Mi Ricardo está aplastado y despistado, cosa que cambiará en cuanto tome contacto con su Pampa.» (Carta inédita a Larbaud con fecha del 12 de febrero de 1921, en los archivos del Ayuntamiento de Vichy.)

cierta manera. La presencia de la noche y el juego de las llamas («La luz rojiza de las llamas *se golpea* en la sombra gruesa de la selva como un duende juguetón y fortacho» (líneas 28-29), intensifican la sensación de que el bosque tiene vida propia.

Ciertas frases referentes a la naturaleza no llegan a ser completamente una personificación, no obstante cobran vida. «Una obsesión de verdor sofocante» (línea 1) no es una plena personificación, sin embargo la metáfora transmite la idea de que el bosque pulula con animación. Esta idea se continúa con la frase siguiente: «La selva... es un desorden de vigorosos troncos humedecidos por la baba de los musgos verdosos» (líneas 2-4).

La mayoría de las imágenes, tanto los símiles como las metáforas, proceden de un ambiente rural de acuerdo con el del relato (16). Sin embargo, emplea el autor en dos ocasiones imágenes de tipo religioso (17). Esta es una tendencia que se aprecia en su primera obra *El cencerro de cristal,* debido, posiblemente, a una influencia de Jules Laforgue (18). En su novela *Xaimaca,* de 1923, también usa con frecuencia metáforas religiosas, pero en este caso para trazar un paralelismo entre el amor humano y el divino.

Aunque hay varios símiles (19) tiende el autor a emplear la metáfora que expresa sus ideas de una manera más sucinta. A través de metáforas intenta expresar lo inexpresable, «el rojo dolor de las brasas rotas» (línea 0), «el silencio de la soledad» (20). En este cuento, como en sus novelas, aspira a prestar a la prosa las calidades de la poesía (21).

---

(16) Por ej.: «Un grito fresco como una burbuja de manantial» (l. 22), «sus felinos dientes blancos» (l. 31), «los perros duermen enroscados como cortas y gruesas serpientes» (ls. 53-54).

(17) «Y el día es un milagro que bebemos como una hostia en el agua diamantina» (ls. 121-122). «Desearíamos tener al bicho en nuestras manos para achatarle la trampa refregándosela en las espinas de una coronilla» (ls. 130-132).

(18) Cfr.: «Ah! Ah! / Il neige des hosties». «Complainte des voix», «Poéesies», Ed. Pierre Belfond, París, 1965, p. 40. «Ah¡ les cloches qui sonnent, n'est-ce pas? La pure nappe est mise. Voici la brioche. Dites-vous: voici ma chair et voici mon sang!»

«Lohengrin, fils de Parsifal», «Moralités Légendaires», Ed. Mercure de France, París, 1924, p. 118. Comentamos esta posible influencia con más extensión en la tesis doctoral, «The Creative in the Works of Ricardo Güiraldes», Southampton, 1972, p. 57.

(19) «El aire se tranquiliza como sujeto en campos por los ramajes entrelazados» (ls. 5-6), «Los troncos danzan como llamas» (l. 71), «Y el día es un milagro que bebemos como una hostia en el agua diamantina» (ls. 121-122), «Y ya abandonamos nuestro campamento como un lecho usado» (ls. 134-135).

(20) Línea 80. Otros ejemplos son: «En torno al fuego, cuyo cariño nos adormece» (l. 50), «la corzuela imprime... sus menudas uñas de niña medrosa» (ls. 13-15), «nuestro hermano de hierro, el cuchillo» (ls. 55-56), «aquel núcleo de vida» (ls. 94-95).

(21) En una carta a Guillermo de Torre escribió Güiraldes sobre su admiración por Flaubert: «No faltaba al estilo de Flaubert más que un muy pequeño golpe de hombro para hacerlo caer en el poema. Y, ¿no será «Salambó» un largo poema en prosa, como más modestamente lo es «Xaimaca», y como de intento lo fue «Raucho»?» Carta con fecha de Buenos Aires, el 21 de junio de 1925, OC, 29.

El cuento no carece de humor. Una referencia a los hombres y perros que buscan el calor de la hoguera: «Perros y hombres estamos en cuclillas en torno a aquel núcleo de vida» (línea 94), (la yuxtaposición de hombres y perros tiene cierta gracia) y un perro herido: «Pobre Quijote de la raña» (línea 104) dan un tono más ligero al cuento.

A pesar de la brevedad del cuento se perciben rastros que iluminan el estado espiritual del Güiraldes de entonces. «No quiero oír el silencio de la soledad», escribe en *Andando* en 1921, el mismo año en que empieza a escribir algunos de sus *Poemas solitarios*. En 1921 escribe un *Poema solitario* que evoca recuerdos y describe un paisaje parecido al que había visto el año anterior en Salta. «La tarde agrandaba los troncos del monte y el medio día nos volvía centro de nuestra sombra, caída como un sudor. / Los árboles estaban más solos ante el firmamento. / (...) / Y todo era más abierto» (22).

El paisaje de Salta correspondía más al que conoció de niño en la provincia de Buenos Aires, que el de 1921, domado por los hombres y sus máquinas, que trajeron la civilización pero, para Güiraldes, destruyeron la belleza (23).

Los poemas de este año demuestran el sentimiento de soledad del autor, una soledad que acusa más de noche, como en *Andando:* «El campo se ha arropado en las húmedas sábanas de una bruma extática. Y una gran fiebre hace divagar las luciérnagas. / Soledad» (24).

Andando, igual que muchos capítulos de *Don Segundo Sombra,* da la impresión de que describe una manera de vivir, acontecimientos que ocurren con frecuencia. Las referencias a la fauna y a la flora (25) y el gaucho que narra cuentos alrededor de la hoguera, convierten a este cuento, como a *Don Segundo,* en una obra muy argentina.

El mes antes de visitar Salta, le escribió Güiraldes a Valéry Larbaud contándole por qué había decidido cancelar un viaje que tenía preparado a París ese mes: «El motivo principal de mi permanencia aquí es la

---

(22) OC, 503.

(23) «La ciudad de Salta es de una tranquilidad indecible. En ninguna otra parte del mundo he vivido más al margen del tiempo». Carta a Valéry Larbaud con fecha de La Porteña, el 22 de octubre de 1921, OC, 747. En su novela «Rosaura» ilustra el efecto nocivo del tren que estropea el paisaje y rompe la paz: «Mas vino la paralela infinitud de los rieles veloces, y el tren, pasando férreo de indiferencia, de horizonte a horizonte, de desconocido a desconocido, esfumó sobre el caserío su penacho pasajero». OC, 244.

(24) «Poema solitario», OC, 504.

(25) «los matos y guayacanes» (l. 10), «el jaguar» (l. 12), «la corzuela» (l. 13), «El anta y el cuchi del monte» (l. 16), «una yunta de tastás» (ls. 20-21), «el tigre, el zorro» (l. 36), «pava del monte» (l. 85). En la arriba citada carta a Larbaud, Güiraldes habla de la «estancia» de Dávalos, nombrando los animales que aparecen en el cuento: «Viera lo que es la estancia del Rey en la frontera de Salta y Juyjuy! Un valle de unas setenta mil hectáreas con cerros altos, llanos, ríos, bosques, vacas, tigres, antas, corzuelas, loros, buitres, tábanos, sachamonos, tastás, osos meleros, gauchos lazos, guardamontes y otras mil cosas diversas, sin contar el cielo, que es de todos, según Jules Laforgue.» OC, 747.

necesidad de ponerme en contacto con las cosas que pueden servir de base a mi obra literaria. Me parece que hay tanto por decir en este país que me desespera no ser un hombre orquesta, capaz de desentrañar el aspecto poético, filosófico, musical y pictórico de una raza inexpresada» (26). Sigue: «¡Y pensar que en cada una de las formas del arte hay un alma que está esperando su palabra!

En los yaravíes y los estilos está la rudimentaria expresión de la montaña y la pampa.

En tejidos, ponchos y huacos está el criterio interpretativo de la forma y el color.

En el lenguaje pulcro y malicioso del gaucho el embrión de una literatura viva y compleja. Todo estaría en ser capaz de llevar estas enseñanzas a una forma natural y noble.»

Escribe Ismael B. Colombo: «Lo que infunde (Güiraldes) sobre todo es la confianza, en el carácter nacional que parece estar resonando con genuino timbre de bronce. Paisaje y nombre ilumínanse en él a grandes pinceladas de esperanza y de fuerza» (27).

El deseo de Güiraldes de representar en literatura a su país y gente tales como eran influía hasta en su decisión de elegir a su joven primo Alberto (quien se dedicaba a dibujar a los gauchos y paisajes argentinos) para ilustrar su última novela: «El concurso de ilustraciones para *Don Segundo* me pareció algo imposible. Me exponía a ser desvirtuado por un Zavattaro o un Guido. Gracias. Alberto está haciendo muy buenas cosas. Si no él, que tan bien conoce nuestros propios paisanos del pago, nadie sabe ni puede interpretar con justeza mis Cisneros o Valerios, etc. Nuestros dibujantes no se han dado el trabajo de mirar ni comprender al gaucho... Bien, que hagan otra cosa: cocottes francesas, o paisajes españoles o catedrales góticas» (28).

En su aspiración a una cultura nacional, independiente de Europa, no se encontraba sólo Güiraldes. Desde la aparición de *Ariel,* del uruguayo José Enrique Rodó en 1900, se había despertado la América latina al hecho de que poseía su propia cultura y no tenía por qué emular la de Europa. Rodó soñaba con una cultura compuesta por la de todos los países hispanoamericanos más que una cultura nacional restringida (29). Güiraldes compartía esta idea y procuró fomentarla

(26) Carta fechada en Buenos Aires el 8 de junio de 1921, OC, 742.

(27) Ismael B. Colombo: «Ricardo Güiraldes, el poeta de la pampa», Ed. Francisco Colombo, San Antonio de Areco, p. 92.

(28) Carta inédita a su padre. No lleva fecha, pero data probablemente de París a mediados de 1927.

(29) «For Rodó, the ideal of Latin America provided a supranational ideal that could bring the separate nations togethen and inspire individuals with a higher sense of purpose than mere national aims Whereas a single country might have little in the way of cultural tradition, Latin America, taken as a whole, had an impressive tradition. Moreover, though

en *Proa,* una revista que fundó junto con Jorge Luis Borges, Pablo Rojas Paz y Brandán Caraffa en 1924. En su primer número apareció lo siguiente: «PROA surge en un medio de florecimiento insólito. Jamás nuestro país ha vivido tan intensamente como ahora la vida del espíritu. La alta cultura que hasta hoy había sido patrimonio exclusivo de Europa, de los pocos americanos que habían bebido en ella, empieza a trasuntarse en forma milagrosa, como producto esencial de nuestra civilización» (30).

La revista no se limitó a las letras argentinas. El escritor y colaborador de *Proa,* Oliveiro Girondo, hizo una gira por varios países hispanoamericanos para visitar los centros de redacción de revistas parecidas a *Proa* y para estimular su colaboración en ella. «Se consiguió solucionar todos los conflictos que separaban entre sí a las principales revistas de los jóvenes y formar un frente único» (31). Adelina del Carril le escribió a Valéry Larbaud (quien fue también colaborador de *Proa):* «Ahora en toda la América latina *(Proa)* ha sido un acontecimiento. Montevideo, Santiago, México nos han respondido con entusiasmo; en Cuba, Ecuador, Lima se han reproducido artículos en los diarios locales. Hemos puesto en contacto todas las intelectualidades modernas de América latina mostrando lo que producían, y de este modo las hemos vinculado» (32). Desgraciadamente no contaba la revista con el mismo apoyo en Buenos Aires y se vieron forzados a dejar de producirla.

Visto en este marco, aparece el cuento *Andando* como un precursor de la labor de Güiraldes por crear una literatura autóctona. Aunque aparecen el gaucho y la vida argentina en sus obras anteriores, incluso en *El cencerro de cristal,* su obra más afrancesada, fue su visita a Salta la que renovó su interés en el tema y en la que recogió ideas y apuntes que llegó a utilizar más tarde en *Don Segundo Sombra.* Esta visita le abrió los ojos a las posibilidades de su país natal. *Andando,* a pesar de su brevedad, resulta un intento por parte del autor de expresar, «una raza inexpresada».

SARA MADELEINE SAZ

POZUELO DE ALARCON. Madrid.

---

nations were separated by differences Rodó discovered among them a cultural unity.» Jean Franco, «The Modern Culture of Latin America». «Society and the Artist». The Chaucer Press, Suffolk, 1970, p. 64.

(30) OC, 605.

(31) «Proa», agosto de 1924, OC, 606.

(32) Carta inédita a Larbaud, Buenos Aires, 27 de agosto. No figura el año, pero probablemente data de 1925, año en que se dejó de publicar «Proa». La carta está en los archivos del Ayuntamiento de Vichy.

ANDANDO

Una obsesión de verdor sofocante.

La selva enclaustrada por los cerros es un desorden de vigorosos trancos oscuros humedecidos por la baba de los musgos verdosos.

El aire se tranquiliza como sujeto en campos por los ramajes entrelazados.

Los helechos vuelven incierto el suelo cubierto de hojarasca.

La noche está ya en la corteza del laurel y la tarde se dora en los pulidos troncos de los matos y guayacanes remendados.

El jaguar de pasos sigilosos debe andar, cercano e invisible como las ánimas; mientras la corzuela imprime en la arena rojiza de los ríos glaucos sus menudas uñas de niña medrosa.

El anta y el cuchi del monte avanzan entre la maraña con facilidad de cuchillo en la grasa. La rudeza de sus cueros y la seguridad de su paso fuerte, les asegura un camino sin vacilaciones ante las espinas y el arbusto.

Lejos ladra don Juan de las casas blancas y una yunta de tastás pasa siguiendo el río, sobre el cual tiran las dos notas de un grito fresco como una burbuja de manantial.

Y como un resquemor, súbitamente, la oscuridad se enfría.

Arden los troncos gruesos, carcomidos por el gusano y la podredumbre, agujereados como piedra de lava por el pico hachador del carpintero.

La luz rojiza de las llamas se golpea en la sombra gruesa de la selva como un duende juguetón y fortacho.

La estampa del gaucho Cruz Guíez se ha agrandado en el misterioso dormir de la selva y sus felinos dientes blancos ríen, embraveciendo el bronce de su rostro con una amenaza de mordedura. En sus manos nudosas tiene un largo pelo con que atiza las brasas y sus ojos maliciosos parecen meditar una broma de Veumar. Pero no es así.

Cruz Guíez cuenta cuentos. El tigre, e zorro, la corzuela hablan por su boca, así como las extrañas figuras de Pedro Urdimales y Mandinga.

Sus labios gruesos articulan con placer de niño las frases de sus protagonistas y aprietan risueñas las palabrotas con que las comenta.

Curioso espectáculo.

Somos unos seres ingenuos y primitivos cuyo espíritu campea en hazañas de las mil y una noches, mientras nuestros cuerpos saborean un momentáneo olvido de su cansancio largamente arrastrado por los cerros.

El sueño va a voltearnos y lo esperamos.

Y no hay que ofender la gravedad del cerro con nuestras risas. Durmamos.

En torno al fuego, cuyo cariño nos adormece como una frazada, tendamos nuestros guardamontes, pellones y peleros para echarnos encima.

Ya los perros duermen enroscados como cortas y gruesas serpientes, haciendo círculo concéntrico con el nuestro.

Acostemos al lado de la rústica cama a nuestro hermano de hierro, el cuchillo y cerremos los ojos como ya lo ha hecho la noche.

El ansioso ladrar de los perros me ha despertado.

Mis ojos van al fuego cuya llama alegre ha desaparecido, para dejar sólo el rojo dolor de las brasas rotas.

Hace frío y no puedo saber la hora. Los perros siguen ochando con ahínco. «Ya verán» y «Por si acaso» tienen erizados los pelos del lomo y no obedecen a la voz de Cruz que les ordena callar.

—¡Quite perro! ¡Quite!

Remuevo los troncos. Arrimo las botas a las brasas hasta que me quemen las suelas.

Los perros parecen tener miedo al silencio.

Echando en el hogar algunas ramas consigo reavivarlo.

Detrás mío mi sombra se rompe en la arboleda y todos los troncos danzan como llamas.

Alguien ronca.

Tengo calor en las manos, las rodillas, la cara.

Tengo frío en la nuca y las espaldas.

El fuego revive.

Han callado los perros, cuyo círculo ha vuelto a formarse en torno nuestro como una membrana de vigilancia.

Vuelvo a mis pellones contra la tierra fresca, me amparo en mi poncho como en una celda de mis sentidos.

No quiero oír el silencio de la soledad.

Un murmullo vago llega a mis oídos aun sin discernimiento.

Hago un esfuerzo y reconozco las voces.

Debería despertar, pues la pava estará ya hirviendo para el mate y algún trozo de cuchi o pava del monte estará dorándose al rescoldo.

Por mis pestañas entra la luz azulada del amanecer que se esfuerza en arrancarse de la noche.

¡Qué tranquilidad es el día!

Tengo mucho frío; una rodilla me duele y dejo que mi cuerpo vaya despertando con pereza.

La inmovilidad resulta una carga y salgo de mi poncho titubeando rumbo al fogón.

Perros y hombres estamos en cuclillas en torno a aquel núcleo de vida.

Cruz Guíez quiebra la leña y dice que vamos a tener lindo tiempo. «El cerro no nos ha desconocido.»

A mi lado está el «Donoso» que tirita de frío, de flacura y de sarna.

Su actitud es cómica y trágica.

Su habitual aspecto de fantasma del hombre se aumenta en el desamparo de la mañana incipiente.

Pobre Quijote de la raña, valiente y doliente, su magro rostro de bondad perruna está ridiculizado por una hinchazón desmesurada que le sopla la mejilla derecha como un exagerado acullico.

Pero el dolor no se masca.

El mate nos reconforta.

Algo del calor que nos colorea el rostro entra en nuestro cuerpo.

Hablamos con voz más segura y los chistes empiezan a ser audaces en el progresivo claror de la mañana.

Ya el sol está en el lomo del cerro, cae por el bosque, entra en el valle como un hachazo.

Los ponchos se desprenden de nuestros hombros, las golillas de nuestros cuellos.

La carne comida, el mate tomado, se esparcen en vida por nuestro cuerpo y bajamos al arroyo a lavarnos el rostro para quitarnos de encima el último rastro de noche.

Y el día es un milagro que bebemos como una hostia en el agua diamantina.

Nuestras camas vuelven a ser recado.

Uno de los caballos tiene en la cruz un agujero redondo y rojo. Un reguero de sangre se tiende por la paleta hasta el codillo.

Es la señal del vampiro, alma traidora de la noche.

Los coágulos, enredados en el pelo, se resisten a escurrirse bajo el lomo del cuchillo.

Desearíamos tener al bicho en nuestras manos para achatarle la trampa refregándosela en las espinas de una coronilla.

Y ya abandonamos nuestro campamento como un lecho usado, para irnos, de uno en fondo, viboreando como vértebras entre la selva.— [RICARDO GÜIRALDES].

«ALGUNAS CARTAS INEDITAS DE GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA EXISTENTES EN EL MUSEO DEL EJERCITO» *

La inquieta mujer que es la Avellaneda no puede estar un instante sin amar. No le basta la inquietud que le proporciona la vida literaria, la continua inestabilidad de sus pretensiones ambiciosas; a los fracasos y a los triunfos como escritora va unida una constante actividad amatoria. Unas veces ella misma es quien va en busca del amor, otras un azar se lo procura.

A principios de este año de 1853, al parecer el 19 de marzo, un desconocido que se esconde bajo el seudónimo de Armand Carrel le escribe una carta que la seduce y la intriga. Carrel con Thiers y Miguet había fundado en Francia el periódico «Le National», desde donde se emprendió una campaña en pro de la Revolución de 1830. El autor de esta carta era Antonio Romero Ortiz, hombre ocho años más joven que la Avellaneda, nacido en Santiago en 1822, donde fue redactor del pe-

* Introducción de José Priego Fernández del Campo. Editorial Fundación Universitaria, Madrid, 1975, 70 pp.

riódico liberal «Santiago y a ellos», abogado con bufete en esta ciudad, y posteriormente establecido en Madrid, después de una vida agitada y tumultuosa, pues participó en la Revolución Gallega de 1846, y fue encarcelado. Tipo interesante y atrevido, en 1852, en compañía de Rúa Figueroa dirigía «La Nación», periódico del antiguo partido progresista.

¿Cómo se le ocurre a Navarro Ortiz dirigirse a la Avellaneda por carta de esta manera tan novelesca? El deseo de cartearse con una mujer famosa, quién sabe si la atracción de la aventura de este soltero que va camino de solterón, la fantasía epistolar a la que tan dados fueron los hombres y las mujeres del XIX, lleva a este hombre político a entrar en correspondencia con la escritora, pues al punto ella le corresponde.

La carta de Romero es una «carta bonita», y se ve que él es persona de ingenio, que escribe con chiste y originalidad. La Avellaneda cree adivinar quién pueda ser, aunque todas sus suposiciones sean equivocadas. Unicamente acierta cuando dice que es «persona de impresionable corazón y de cabeza ardiente».

En la segunda carta de la Avellaneda, fechada el 22 de marzo, bella como todas las suyas y que la consagran como una de las mejores epistológrafas de la literatura española, la escritora escribe frases impresionantes que caracterizan su personalidad. En una de ellas dice: «En cuanto a mis enemigos, ni los cuento ni los temo: Nací valiente aunque hembra.»

A continuación se extiende en una serie de consideraciones sobre lo extravagante de su carácter, que se presta al coqueteo, y aunque se reconoce rara, esa misma rareza le incita a seguir carteándose con su desconocido corresponsal.

A principios de abril las cartas de ambos se suceden, dando lugar a unos refinamientos epistolares deliciosos, como sólo fueron capaces de tenerlos los seres del siglo anterior, avezados a estas sutilezas sentimentales escritas. Hay el incentivo del antifaz. ¿Quién se esconde tras el seudónimo de Armand Carrel?

El 12 de abril la Avellaneda desea romper el incógnito, y le busca paseando por la Montaña del Príncipe Pío, por las apreturas del Prado, y acude a las lunetas del teatro del Príncipe, al Circo y al Variedades para verle. La situación en que se encuentra más que rara y graciosa empieza a parecerle «desatinada y funesta».

«En una novela —dice— lo que está pasando entre nosotros no carecería de cierto mérito (salvo el que las gentes de buen juicio calificasen a la protagonista de inverosímilmente loca), pero en el mundo real, del que por desgracia no puede uno salirse cuando quiere, en

el mundo real nuestra posición y la mía sobre todo me parece a mí misma bastante estrafalaria y peligrosa y absurda. Comienzo a comprender que hice mal en contestar a la primera carta de Armando, y que he hecho otra cosa peor en hablarle y oírle anoche...

A mi edad, con mi talento, con mi experiencia, sería imperdonable si no alcanzase a salir airosa del mal paso en que me he metido, y, sin embargo, es lo cierto que no se me ocurre otro arbitrio que el de retroceder, so pena de hacerle ver a Armando que la mujer que parezca de mejores luces es quizá la más loca. Acaso no ha buscado él en mí sino la prueba de esta verdad.

En fin, lo hecho, hecho: no quiero ni sé arrepentirme. De todos modos es indudable que yo me aburría grandemente, y que Armando me ha sacado durante un mes de aquel marasmo del alma: me ha arrancado de las garras de aquel *infecundo tedio;* de aquel monstruo que me persigue...»

El 18 de abril, por la carta de la Avellaneda se ve que se ha iniciado el tuteo, que ella consideró siempre dulce y majestuoso. Sigue sin saber quién es el caballero misterioso de las epístolas, y su curiosidad va en aumento, aunque se inquiete ante la posibilidad de que el tal Armand sea un hombre casado, como para desconcertarla, él parece insinuar. En la carta se manifiestan los rasgos del temperamento violento de la Avellaneda, que son como imprevistos relámpagos en un cielo sombrío y amenazador.

«Si yo fuera tu mujer —le dice— te había de hacer pagar muy cara esa humorada inoportuna. Es verdad que yo sería una esposa tremenda si amaba a mi marido se entiende, porque soy celosa como una africana: celosa hasta de los pensamientos. Por eso me creo incapaz de enamorarme de hombre ajeno: no concibo la bigamia del corazón: quiero ser sola, única: todo o nada... Soy mujer de tal temple de alma que acaso sería capaz de amar a un pirata, a un bandido, a un fraile, si se me presentaba noblemente con la cara descubierta, a probarme que latía en su pecho un corazón varonil, capaz de amar como yo concibo el amor; pero todas las ilusiones que pudiera inspirarme el hombre más lleno de mérito y de gloria y de poder, se desvanecerían desde el momento en que viese en él falsedad y egoísmo y artificio mezquino.»

La Avellaneda, mujer violenta, de extremos pasionales, sólo de imaginar un posible engaño de un corresponsal al que todavía no conoce, enferma de «espleen y de misantropía», estados que eran frecuentes en ella, así como los arrebatos eufóricos, de entusiasmo amoroso. Recluida en su habitación, exige al desconocido amigo la presencia, en una cita para el domingo. Ya no puede resistir más el incógnito, después de

haber supuesto equivocadamente que el hombre en cuestión era H. García de Quevedo o Escosura.

La entrevista se celebra, porque el lunes 25 de abril la Avellaneda yace postrada en cama, bajo los efectos de la emoción que le ha causado una felicidad muy grande.

«Te rogué que me escribieses hoy aunque fuese una sola línea, un saludo matinal, y ha pasado medio día sin recibirlo. *Es preciso que andemos a la par,* me decías anoche: yo te lo digo hoy a ti. Me levanto sólo para escribirte, porque he pasado malísima noche, estoy enferma como preveía. Hace algún tiempo que me tiene dicho mi Esculapio que sólo evitando las emociones fuertes puedo recobrar la salud; que el reposo físico y moral es para mis males la mejor medicina. Estoy tocando la verdad de su receta: la felicidad que durante dos horas he gozado cerca de ti me ha hecho mucho daño, amigo mío; tanto daño que creo imposible dejar en todo el día mi alcoba y sólo por unos momentos mi cama. Si quieres conservar a tu amiga por algún tiempo en la tierra es necesario que le economices, por ahora, hasta las sensaciones de placer; que te acuerdes de que está físicamente enfermo su pobre corazón y que, como todo enfermo, apetece comúnmente lo que le hace más daño. Con todo, amigo mío, no creo pagar caro con mis padecimientos de hoy los dulces momentos de ayer, si bien siento más que nunca lo que te decía entonces. En efecto; ¿no es verdad que hay en el amor un no sé qué de angustioso y desconsolador? ¿No es verdad que la pobre naturaleza humana no encuentra nada en sí misma con que satisfacer el infinito anhelo de sus propias necesidades? ¿No sientes entre su deseo y su impotencia una lucha dolorosa que hace igualmente imposible el vivir sin amar y el amar sin morir?»

A partir de esta carta, el corresponsal que ya no es incógnito va a dejar de firmar con el seudónimo de Armand Carrel. Firmará solamente Antonio, a petición de la Avellaneda. De la carta de la escritora se deduce cómo son las cartas de Antonio, muy vehementes y fogosas, y algunas veces insinúan posibilidades que dan idea de la velocidad con que avanzaban estas relaciones que se habían iniciado apenas hacía un mes.

«Es cosa horrible —escribe la Avellaneda— que el alma esté asociada a este cuerpo miserable. Que para expresar las más altas aspiraciones de aquélla, tengamos que valernos del lenguaje de los hombres más comunes: que no alcance el amor más puro y más espiritual, otras satisfacciones que aquéllas que están a la disposición del más rudo patán. Esto se me ocurre a propósito de ciertas líneas de tu carta, en las que me dices cosas muy bellas y ardientes, pero que revelan y excitan sensaciones muy vulgares; muy corporales, contra cuyo poder

me irrito en vano. Hazte ángel, amigo mío; hazte ángel, aun cuando me quieras menos. Ten un idealismo superior a mi propio idealismo, porque de otro modo, ¿a dónde iremos a parar después de todo? ¿Cuál será el término de esta senda de poesía en la que concebimos ambos tan delicados perfumes? Oh, serías muy insensato si no supieses alejarte y alejarme de un límite prosaico y mezquino; porque eso que los tontos llaman *un triunfo,* para el hombre de alma es la decepción; es la prosa..., son los pies que lo ponen al *nivel* de todos los hombres y de todos los brutos. Sé muy espiritual, amigo mío, te lo pido en nombre de nuestra felicidad futura: no me ponderes tanto los encantos de un beso: un beso hace sentir lo mismo que a ti, al aguador que abastece tu casa. Háblame de aquellos goces del alma que no conciben sino los seres superiores. Dejaría de verte si creyese que después de todo lo que me has hecho soñar no quisieras ser para mí si no un hombre. No lo seas, no por tu vida; no lo seas nunca. No me arrebates mis últimas probabilidades de dicha, buscando su realización en lo que la desnaturaliza.»

Si hasta ahora la Avellaneda había dictado sus cartas a su vecina del entresuelo derecha, doña Eloísa Gattebled, viuda de Santa Coloma, ahora las escribe ella misma directamente, porque el lenguaje del corazón es tan vivo y expresivo que no necesita amanuense. Se trata de, todos modos de que Antonio se haga presentar a esta señora por Lagrasa, uno de los visitantes, y también pueda visitarla al mismo tiempo que la Avellaneda acuda a las reuniones, todo ello con gran discreción como corresponde a su fama y a su estado de viuda honesta y retirada, que vive con su madre. Con la sinceridad que la caracteriza, la Avellaneda explica al nuevo amigo cuál es su verdadera situación:

«Escucha, ya que te hablo de estas cosas. Mi posición es indudablemente la más libre y desembarazada que puede tener un individuo de mi sexo en nuestra actual sociedad. Viuda, poeta, independiente por carácter, sin necesitar de nadie, ni nadie de mí, con hábitos varoniles en muchas cosas, y con edad bastante para que no pueda pensar el mundo que me hacen falta tutores, es evidente que estoy en la posición más propia para hacer cuanto me dé gana, sin más responsabilidad que la de dar cuenta a Dios y a mi conciencia: pero a pesar de todo sucede que no hay en la tierra persona que se encuentre más comprimida que yo, y en un círculo más estrecho. Aquí ves confirmado lo que te decía ayer de que aún la libertad individual es una quimera. Tengo una madre a cuyo lado vivo, a la que he hecho sufrir mucho por mis excentricidades, y a la que ahora, en su vejez, procuro complacer tanto como antes la he contrariado. Mi santa madre, amigo mío, que llora y se desconsuela cuando la dejo entrever la posibilidad de que algún

día me meta en un convento fastidiada del mundo, lloraría todavía más si sospechase que a pesar de mi aburrimiento de todo podía tener un amante. Sabe que hace muchos años que vivo para ella únicamente, y para la literatura, con la cual he logrado reconciliarla; me supone incapaz de nuevos afectos y estoy cierta de que se alteraría mucho nuestra paz doméstica si llegase a ver que se ha engañado. ¡Es tan feliz cuando vé que sólo dejo la pluma para rezar con ella el rosario y las novenas de Santa Gertrudis!... Hay aún más. He tenido, tengo y tendré, grandísimo respeto al nombre que llevo: al nombre que me ha dado el más noble de los hombres: no quisiera por cuanto hay en el mundo dar motivo a una justa censura... La calumnia no me hiere; estoy avezada a despreciarla; pero me lastimaría el confesarme a mí propia que he prestado motivos verdaderos a que se me impute no respetar el nombre de aquel que tanto estimé. El depósito de aquel honor me es más sagrado que mi propia reputación. Cuando era soltera jugaba sin escrúpulos esta última, por ostentación de libertad; ahora, viuda, no me creo autorizada a hacerlo...

Adiós, Antonio, hasta mañana. Este mundo es horrible: las almas grandes no caben en él; se ahogan. ¡Que no pudiera yo irme contigo a un desierto de América!...»

A partir de este momento las cartas de la Avellaneda son desordenadas y tumultuosas como los sentimientos que experimenta. Roto el incógnito, entran de lleno en el terreno de la pasión amorosa. La expresión es espontánea y sencilla como de un corazón leal. Las confidencias que le hace a Antonio tienen un gran valor autobiográfico, ya que habla de su experiencias anteriores. Inspirándose en la famosa frase de madame de Stael «Las almas poderosas no se agotan jamás; renacen como el Fénix de sus propias cenizas», la Avellaneda reconoce que las cuerdas de su corazón empiezan de nuevo a vibrar al soplo de la brisa amorosa. En las líneas que copiamos a continuación, la Avellaneda hace alusión a los episodios de su vida referentes a Tassara y a su esposo Sabater:

«Por mi parte sólo te diré que una sola vez he creído amar. El amor, tal cual yo lo concibo y lo he menester, no he hallado quien me lo inspire, ni quien lo sienta por mí. Pero abrigué largo tiempo un sentimiento enérgico, único de su especie que he sentido. No fui víctima de un abandono vulgar: mi desgracia consistió en que me dejé subyugar por las cualidades de la inteligencia sin cuidarme de las del corazón. No concebía entonces que pudiese un hombre comprenderlo todo y no sentir nada: me parecía imposible la amalgama de un pobre corazón con una rica cabeza. Alucinada por la simpatía de las ideas no eché de ver, sino tarde, que había en otras regiones de nuestras almas una divergen-

cia absoluta; una inarmonía eterna. Cuando lo conocí mi orgullo me empeñó en un imposible: quise asimilar lo que era heterogéneo. La lucha comenzó; fue larga; fue terrible; y acabó por cansar la parte más débil, que no era yo. No cesó *él* de amarme; fue que comencé yo a comprender que no podía haberme amado nunca. Murió mi amor por último; pero murió no al golpe de un abandono común; murió porque pude exclamar como Santa Teresa al hablar del diablo: «Compadezco a aquel infortunado que no puede amar.»

Tres meses después me casé. Esto explica el por qué no me inspiró amor mi marido. Hallaba en él todo lo que había buscado en el otro, pero había perdido la fe. Me había maleado en la pasada lucha. Si pasado aquel período tristísimo de desaliento y desconfianza me hubiera presentado el cielo al hombre excelente que me unió a su destino, estoy cierto de que todo lo que me daba y me pedía lo hubiera recibido de mi alma. Mi corazón no estaba muerto, sino ulcerado. Pero cuando empezaba a curarse, cuando brillaba para él la aurora apacible de un nuevo día, entonces fue cuando perdí a mi médico, a mi amigo, a mi buen ángel: entonces el dolor se entronizó en donde antes el tedio. Así he llegado a esta época de mi vida sin más recuerdos hondos que los de dos grandes infortunios: el de un amor mal colocado y el de una felicidad pasajera, que ni aún supe apreciar sino después de haberla perdido. Objeto de un grande amor que me fue arrebatado cuando empezaba a conocerlo; víctima de un amor loco que supe sentir conociendo su locura, jamás he sido feliz ni he hecho feliz a nadie. Ahora tú eres, no yo, quien debe juzgarme. ¿Debo amar todavía?, ¿merezco ser amada?, ¿me es permitida la esperanza de una ventura tal como la que tú me ofreces?... En cuanto a mi propia opinión sólo podré decirte que el amor que sentí, aquel amor que me hizo padecer tanto en mi orgullo y en mi corazón, aquel amor que hoy me parece un sueño doloroso, me ha dejado en el alma mucho miedo y mucha desconfianza.»

En este nuevo amor está vacilante, medrosa, tiene cierta desconfianza y recela de Antonio, del que teme que vaya en busca de una vulgar aventura. Tiene miedo al engaño, y a pesar de las bellas cosas que él la dice y de la promesa de ser su amigo, su hermano, el esposo de su alma, recela que vaya a llevarla al terreno del amor vulgar, y que no ambicione otro triunfo que el de un goce de la vanidad o de los sentidos.

La Avellaneda prosigue en el análisis de sus sentimientos, y en la carta admirable del 27 de abril se atreve a decirle a Antonio todo lo que piensa y siente:

«Antonio, te he escrito larga y desordenadamente. Te he dicho

cuanto leo en mi pecho por ahora. Sólo añadiré otra cosa, aunque no quisiera tocar más ese punto. No soy ángel, pobre de mí; ¡no soy ni tan poderoso como tú te pintas sobre tus sentidos! Ninguna mujer te diría lo que yo voy a decirte; pero yo sí. Escucha: creo, siento que más tarde o más temprano llegará un momento en que toda la pureza de mi amor no sea bastante a hacer insensible a mi cuerpo: que habrá un momento en que ni sepa ni quiera negar nada a mi corazón ni al tuyo: un momento fatal en que sólo quiera unirme a ti de todos modos, sin pensar en más: pero es verdad también que aquel momento sería el último de mi dicha; que desde aquel momento, Antonio, no podría amarte como deseo amarte. No creas que exagero: hay misterios inexplicables en ciertas naturalezas. Yo soy una de ellas. Yo sé que no podría amar al hombre que podría creer que yo me avergozaba a sus ojos. Yo sé que no podría amar al hombre que podría pensar que mi flaqueza me ponía en el caso de reputar a honra el que me diese algún día un título más legítimo si llegase el caso de que fuere menester. Yo sé que la sola idea de que me colocaba respecto a mi amante en posición desventajosa era bastante para sublevar mi orgullo y aniquilar mi amor. Sería capaz de entregarme al hombre que no me inspirase sino un capricho pasajero, antes que al que me hiciese sentir un amor profundo: porque cuando amo, necesito ser estimada, muy estimada. Necesito saber que estoy muy alta delante de aquel que me he escogido por dueño.

Ahora bien, de ti dependerá todo. Tú puedes ser *mi ángel, el esposo de mi alma;* y puedes ser *mi amante, el esposo de mi cuerpo.* Tú escojerás, y yo te anuncio desde hoy el resultado final: es éste. Tu complejo triunfo sería la ruina de tu dominación en la región elevada de mi ser. Tu renuncia de ciertos derechos te asegurará la soberanía sobre mi alma; pero si la haces has de hacerla de veras, invariable, completa. Completa, Antonio, porque a la naturaleza no se le debe dar algo cuando no se le puede dar todo: porque nos mataríamos con estériles besos.

¡Oh Dios! ¡Qué cosas te digo...! ¿Qué mujer se atreverá a firmar esta carta?... Yo, Antonio, yo que soy siempre tu leal y franca Gertrudis.»

Esta carta, sin duda, debió de asustar a Antonio Romero Ortiz porque no contesta según su costumbre de escribir a diario, y además no acude a la tertulia de Eloísa, como era habitual. Ni siquiera escribe unas líneas a la Avellaneda, a la que el día anterior comunicó que se sentía enfermo. La Avellaneda, perdida ya toda medida, da rienda suelta a su imaginación. «Antonio —dice—, si estás malo, quiero ir a tu casa; quiero verte a ti solo un momento.» Las expresiones de cariño

salen irreprimiblemente de su pluma, y le llama «querido mío». Aquí aparece la mujer impetuosa que rompe trabas y deshace obstáculos; es esta mujer la que, sin duda, asusta al amante Antonio, como en otros tiempos asustó a Cepeda.

Durante unos días la correspondencia no es tan asidua, se escriben cada dos o tres días, ya que las muchas *ocupaciones* de él no se lo permiten. Ya no pasean por los jardines de la plaza de Oriente ni conversan sobre su amor. La Avellaneda pasa por todos los extremos, ella misma lo reconoce en la carta del 3 de mayo: «Mi carácter cambia en horas, en minutos; toca todos los extremos con igual rapidez, lo cual, dicho sea de paso, sino prueba la fuerza del alma, indica al menos su agilidad.»

El 5 de mayo esta lejanía del amado le produce un estado de exasperación y de tremendo enamoramiento. Ya no hay fronteras para el disimulo de la pasión. Como en sus mejores cartas juveniles a Cepeda, la Avellaneda escribe con sinceridad impresionante:

«Sí, Antonio, yo te amo, eso es una verdad, pero quieres también que te explique *cómo te amo,* y eso lo expresaré mejor cuando no quiera que cuando de intento me ponga a definirlo aquí la escritora describe su amor espiritual. He aquí cómo te amo algunas veces, como quisiera amarte para siempre; como debo amarte si aspiro a ser feliz por el amor. Pero desgraciadamente, en mi organización desventurada todos los extremos se tocan: cuando te veo, cuando te oigo, cuando respiro tu aliento, cuando me haces una caricia, me arrancas súbitamente de mi región encantada, me haces desear delicias terrenales, me das fiebre, Antonio, una fiebre tal que me quedo enferma por muchas horas, me transformas en una mujer vulgarísima; me haces avergonzar de mí misma y de la flaca naturaleza humana...; en fin, te amo entonces con un amor tan violento como receloso, tan ambicioso como impotente: con un amor que logrando cuanto anhela no sería feliz: que dándolo todo no daría nada. Sí, te amo entonces con pasión pero con cólera contra ti y contra mí, y contra la naturaleza: te amo dudando de tu corazón y del mío, porque en tales momentos me parece muy dudoso que sea algo eso que llamamos corazón: en esos momentos, querido mío, me pregunto con pavura si es cierto que el hombre está llamado a más alto destino que el que ve en el bruto; si no ha nacido, lo mismo que éste, para multiplicarse y morir..., me parece entonces que lo que llamamos alma, sentimiento, idea, acaso no son en suma sino seducciones que emplea la pícara naturaleza material para llevarnos ciegos a cumplir sus leyes: esas leyes que el bruto obedece por instinto, y que el *animal* pensador cum-

ple más fatalmente todavía, arrastrado por la esperanza de un bien mentiroso, irrealizable.

¡Oh! No sabré nunca explicarte lo que yo veo y siento y juzgo en estas cosas: no podré por más que diga hacerte comprender la lucha que hay entre mi orgullo de inteligencia y mi naturaleza de mujer apasionada: no se definen estas contrariedades, Antonio: se sienten, no se pintan. ¿Quieres saber cómo te amo?... Como tú quieras: ésta es la verdad. Con un afecto que no puede darte ninguna otra mujer; con una ternura y un idealismo infinito; con una felicidad íntima y duradera... y también puedo amarte como Safo a Faon...

Y, sin embargo, en medio de aquellas tempestades del alma, que se venga tan cruelmente en mí, de los momentáneos triunfos de mi otra naturaleza terrestre, sucede que te amo locamente, y te llamo *mon homme*, y me parece en aquel instante que no hay dicha mayor que ser tuya de todos modos; tuya por todos los vínculos posibles. Una hora después, por cuanto existe en el orbe no querría que se me cumpliese semejante deseo: por cuanto hay no querría dar un destino vulgar a este hermoso sueño que encanta a mi alma: a esta página de mi vida en que has escrito con rasgos originales y nuevos el nombre de Armand; de Antonio. Pero otra hora después vuelvo a verte y entonces..., entonces digo que sólo a Dios se puede amar en *su esencia incomprensible;* que tú eres mi amante, mi esposo, que mi idealismo es una locura, una profanación..., que la felicidad del amor está en tus brazos y no en mis sueños: entonces, Antonio, quisiera inventar lazos todavía más estrechos que los que conocemos, y más corpóreos, y más sensibles, para ligarme a ti con todos ellos.»

Los amantes vuelven a verse, y se escriben una hora después de separarse. La mujer a la que todos consideran un carácter de hierro, y una «especie de máquina que produce ideas» se enorgullece de su corazón enamorado, y hace gala del sentimiento más que de la razón, conforme a la teoría romántica de la superioridad del hombre sensible: «Yo perdono que me nieguen el talento, pero me lastima hondamente el que quieran aislarlo de su origen; de su origen, sí, porque creo como Pascal que los grandes pensamientos nacen del corazón: creo que si es algo mi inteligencia se lo debe a que es mucho mi poder de sentimiento. Hubo un crítico sin alma que tuvo el antojo de decir que mis escritos no eran más que ingenio, que no había en ellos corazón, y desde entonces no hay tonto en el mundo que no crea acreditarse de buen criterio repitiendo aquella estupidez. Antonio, por Dios que no dudes nunca de ciertas cualidades mías, me harías mucho mal. Te permito, si es menester, que me creas estrambótica, de carácter voluntarioso y desigual; de ideas extravagantes...,

todo eso, y más: pero hay cosas que no podría perdonarte: no dudes nunca ni de que soy un gran corazón, ni de que soy un alma sincera y leal.»

En las sucesivas cartas la Avellaneda prodiga las expresiones de cariño, le llama «vida mía, feo querido, mi amigo y mi todo». Parece que alguna vez él siente celos de algún contertulio de casa de Eloísa, y al enterarse de que Gertrudis se va a Carabanchel, desea vivamente una entrevista, ya que nunca pueden hablarse a solas, y en los teatros todo el mundo los reconoce, y el mal tiempo no permite, a veces, los paseos por la plaza de Oriente.

La Avellaneda, como una niña enamorada, escribe algunas líneas en sus cartas de una ingenuidad y de una ternura maravillosa:

«Adiós; si te resuelves a ir esta noche a casa de Eloísa, te veré allá, y te encargo que te despidas antes de las once y media, hora en que cierran la puerta de abajo. De ese modo podrás detenerte un momento en la escalera, y saldré yo para mi cuarto en seguida, y te daré un beso antes de entrar. Adiós, esposo mío. Tu G. de su A. (Gertrudis de su Antonio).

El 9 de mayo ha sucedido algo tan grave que la Avellaneda escribe una carta, por la que se adivinan las alteraciones que ha habido entre ambos, así como la atrevida insinuación de Antonio para procurarse una entrevista:

«¿Qué puedo prometerme de un amante —escribe la Avellaneda— que *me exige* descortesías; que me manda con tono de *marido?* ¡Ah! Si tal hombre llegase a ser marido realmente, sería capaz de darme bofetadas; sería capaz de querer que yo besase los labios con los que acababa de pronunciar dicterios contra mi corazón. Soy una altiva, Antonio; soy además muy delicada: se me domina fácilmente con el poder del amor y de la razón; pero soy de hierro contra la fuerza brutal. Casada con un hombre de cierto carácter, sería capaz de asesinarlo si no hallaba otro medio de romper un vínculo humillante. No casada, claro está que no habría nada que me hiciese sufrir dos días la tiranía grosera de un carácter semejante. Mi alma no acepta por caricias las desolladuras.

Dices que quieres verme a solas, y me hablas de que hay *casas* donde puedes llevarme. Antonio, creo que has perdido completamente el juicio; lo creo porque es lo mejor que puedo creer. ¿Me supones mujer que se deje conducir ni por ti ni por nadie a *casas* que no conoce? ¿Le he dado a nadie el derecho de despreciarme? No por cierto, ni se lo daré jamás...

Yo no sé si debemos volver a vernos: me parece que sería más conveniente para ambos cerrar con esta página la historia de nues-

tro conocimiento. Sin embargo, Antonio, no me niego a escucharte si así lo exiges, y si puedo prometerme que no resulten de tal conferencia nuevas ofensas para mí...»

Esta carta es una despedida. El 10 de mayo vuelve a escribirle la Avellaneda, le devuelve las cartas, al tiempo que le pide las suyas para romperlas. Deben de verse, sin duda, los amantes, con el pretexto de la devolución de cartas, y lo que sucede se refleja de nuevo en la correspondencia. Al parecer se han puesto tiernos, han debido mediar explicaciones persuasivas y caricias, porque en las cartas siguientes la Avellaneda vuelve a amarle locamente, y le llama Antonio mío, y hasta le refiere sucesos graciosos de la tertulia en la sala de su casa, como los ensayos de magnetismo:

«Hijo, no sé apenas lo que te escribo: hay en mi sala un ruido infernal: mis hermanos traen en movimiento todas las mesas de la casa, de la de Eloísa, un ejército de magnetizadores, que me han hecho dar vueltas como una rehilandera, en castigo de mi incredulidad. Yo, en venganza también, les he probado mi poder magnético haciendo bailar yo sola con el leve contacto de mis dedos meñiques, una tablilla de pino. Aún más: la hice girar de derecha a izquierda, y de izquierda a derecha, sin cambiar la posición de mis manos, por solo el poder de mi voluntad. Este gran descubrimiento me ha traído hoy a dos amigos de mis hermanos, que han querido verme hacer nuevas pruebas; pero sólo he conseguido otro descubrimiento más, y es el de que no poseo siempre que quiero la facultad maravillosa que desplegué anoche. La pícara tabla, que ayer me obedecía como un perrillo faldero, hoy ha estado indócil hasta la insolencia, lo cual me ha puesto de mal humor.»

Entretanto, en medio de estas peripecias sentimentales, la Avellaneda prepara para la escena su obra «La Aventurera», que se estrenará el 25 de mayo, así es que solicita de Antonio que le escriba una gacetilla en «La Nación» anunciando que ya están vendidos todos los palcos y las butacas de lunetas. A continuación le cita en el cuarto de la actriz Teodora Lamadrid, a donde acudirán los amigos para saludarla. Después del estreno ve con sorpresa que Antonio ha sido el único de los amigos que no ha ido a saludarla y le pide explicaciones: «Las cosas indecisas me son antipáticas; los términos medios se ligan mal con mi índole decidida», y más adelante añade: «Soy, no lo olvides, tan delicada como impresionable: tan apasionada como soberbia.» Estuvieron a saludarla Tassara, Harzenbusch, León, Escosura, Navarro, Martínez de la Rosa y otros.

Con una inquietud enorme, un desasosiego atormentado, la Avellaneda le reprocha su tibieza, sus exigencias y su conducta ac-

tual. De sus palabras se deduce que algo importante y decisivo ha pasado para que la situación cambie:

«¡Antonio! El hombre que era el esposo de mi alma se convirtió en el amante de un día..., no te ofendas: yo no quiero decir con esto que valgas menos a mis ojos, no: pero es cierto que yo no podré jamás pertenecer eternamente a ningún hombre a quien haya pertenecido pasajeramente. En mi alma rara hay una impotencia fatal de conciliar ciertas cosas: esto es inexplicable. El hecho es que todos nuestros disgustos traen su origen de una sola locura. Que después de ella todo parece haber conspirado contra nuestra dicha, y que ésta ha cesado de ser posible.»

El estreno de «La Aventurera», las emociones de los últimos días, producen en la Avellaneda un estado de excitación que le hacen enfermar. En la siguiente carta, ella describe el estado en que se encuentra:

«Mi médico, que acaba de irse, me prohíbe salir de casa. Dice que tengo algo de calentura y que no cree que sea del constipado, sino del estado general de la sangre, que, según expresión, está siempre en mí *hirviendo,* pero en estos días más que *hirviendo: requemada.*»

La Avellaneda se traslada con su madre a vivir a Carabanchel, y ya instalada sigue la correspondencia con Antonio, aunque de las cartas se deduce que las relaciones son simplemente de amistad. El 4 de junio le suplica que le traiga las cartas, ya que se marcha a Ontaneda, en vez de Biarritz, y necesita sosiego con ellas en la mano.

Después de varios meses de silencio, el 11 de noviembre, la Avellaneda vuelve a escribir al amigo, pero ahora ya el tono es diferente. Encabeza la carta con: «Mi estimado Antonio», y como abogado le propone algunas preguntas que le son indispensables para terminar su drama «La sonámbula».

El 3 de diciembre la escritora le ofrece su casa en la calle de San Quintín, número 8, tercero derecha, pues ya ha dejado su retiro de Carabanchel. Le escribe a «La Nación», ya que ignora donde vive. Finalmente, una última carta cierra definitivamente este período sentimental; el 10 de febrero de 1854 la Avellaneda escribe un billetito al amigo, al que llama de usted, para pedirle que inserte un anuncio en «La Nación». Le dice:

«¿Cómo está Rua? Deseo mucho saber noticias suyas, y ver a V. pronto, pues cuando logré en días pasados ese gusto, no sé

por qué me hallé *atontada* y tan estúpidamente turbada que no acerté a hablar a V. de una porción de cosas que debía decirle.»

Todo ha quedado en nada. Ella buscaba un esposo, él una aventura. Ambos se han defraudado. Pasarán muchos años y en el 68 volverán a aparecer cartas de la Avellaneda a Romero Ortiz, donde respetuosamente le recomienda a un amigo. Todavía en el año 70 ella le envía los cuatro tomos de su obra completa.

Recientemente esta correspondencia, que permanecía en una carpeta reservada en el Museo del Ejército, en el legado de Antonio Romero Ortiz, ha sido publicada por el capitán don José Priego, que también ha escrito una tesina inédita sobre la figura del destacado político, que fue protagonista de este episodio amoroso en la vida de la Avellaneda.—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14. MADRID-13).*

POSDATA SOBRE JOSE BERGAMIN

«Cruz y raya»: una revista que habla por sí misma

La reciente publicación de una antología de textos de *Cruz y raya,* escogidos y presentados por José Bergamín (1), ha vuelto a plantear el problema perenne de la falta de información adecuada sobre la revista y su director. Las preguntas: ¿Qué fue *Cruz y raya?* y ¿cuál fue el papel que desempeñó Bergamín en ella? no han sido contestadas todavía de modo satisfactorio. A pesar de la aparición no sólo del prólogo de Bergamín para esta antología, sino también de su explicación más amplia y detallada del sentido que, a su modo de ver, tuvo la revista (2), *Cruz y raya* y su director siguen provocando las reacciones más equivocadas. Basta leer el texto de la entrevista que hizo César Alonso de los Ríos a Bergamín el año pasado (3) y las cartas que se cruzaron entre Bergamín y Jean Bécarud en el otoño (4) para darse cuenta de que en las cenizas de esta revista muerta quedan unos sugerentes rescoldos que, cuan-

---

(1) «Cruz y Raya. Antología», ed. José Bergamín, Madrid, ed. Turner, 1974.

(2) José Bergamín: «Signo y diseño de 'Cruz y Raya' (1933-1936)», estudio preliminar a la reimpresión de «El Aviso», ed. Detlev Auvermann/Kraus Reprint, Nendeln-Liechtenstein, 1974.

(3) César Alonso de los Ríos: «José Bergamín y su 'Cruz y Raya'», en «Triunfo», 13-VII-74, pp. 34-37..

(4) i) «Bécarud y 'Cruz y Raya'» (carta de Bécarud), en «Triunfo», 21-VIII-74.

ii) «Respuesta de J. Bergamín a J. Bécarud» (carta de Bergamín), en «Triunfo», 12-X-74.

do sopla el viento de la polémica, nos devuelven esa llama viva que sigue vivificando (con espíritu y no letra muerta) la historia de la cultura española y de la ideología liberal católica de este siglo.

Según Bergamín, en los vericuetos de la Segunda República Española se pierde el ignorante extranjero, por muy buenas que sean sus intenciones (5); pero para mí ya no hay remedio: me ha quemado la llama viva de *Cruz y raya* y del mundo bergamasco y mi esperanza es, sencillamente, que los párrafos que siguen no desorienten al lector de esta antología, y que, auxiliado por los consejos del mismo Bergamín, le ayuden a explorar el mundo oscuro y poco conocido de *Cruz y raya*.

*

Explicaremos ante todo el porqué de la aparición de esta antología, relacionándola con otras tendencias que se observan hoy en el mundo del libro en España.

España ha experimentado recientemente un interés enorme por la época de pre-guerra, y sobre todo por el mundo periodístico de aquellos años. Poco a poco van apareciendo los tesoros que yacían escondidos en las revistas de los años 20 y 30, y en cuanto a esto, la iniciativa de la editorial alemana Detlev Auvermann y de la recién nacida editorial española Turner merece tanto nuestra atención como nuestra admiración. La editorial alemana se ha encargado de la tarea hercúlea e inapreciable de reeditar, en facsímile, las revistas más destacadas de los años 20 y 30 en España y de los años 40 en México y Buenos Aires. Ya están en los estantes de la librería Turner: *Hora de España, Caballo verde para la poesía, Romance, Madrid* y *El Aviso,* el extraordinario almanaque de *Cruz y raya* del año 34-35. A veces ha resultado difícil consultar algunas de estas revistas en las bibliotecas de España, pero ahora tenemos la ocasión única de poder acercarnos a una época cultural e histórica de un interés fascinante, a través de sus revistas —esos crisoles de sus inquietudes espirituales y de sus ambiciones intelectuales.

Anticipando la aparición de la edición facsímile de *Cruz y raya* —que debe estar a punto de salir— y percatándose del interés del individuo (aparte del interés de las bibliotecas), la editorial Turner pidió acertadamente a Bergamín que preparase una selección de textos de la revista. El resultado fue esta antología, que ayudará indudablemente a consolidar la reputación de esta joven editorial.

(5) Véase el texto de la entrevista (nota 3) y el de la carta de Bergamín (nota 4, ii).

El éxito de antologías de esta índole, que tienen algo que ver con esa época tan fecunda y emocionante, ya está asegurado, y hay algunos precedentes que vale la pena mencionar. A pesar de su torpe sencillez, y, a pesar de su desgana para explorar y definir detalladamente los principios fundamentales que pretendían discutir, la antología *Los vanguardistas españoles 1925-1935,* preparada por Ramón Buckley y John Crispin (6), representa un esfuerzo inicial por acercarse críticamente a un movimiento literario (plástico, político...) al cual se dedicó tanta energía creadora. Sin embargo, el verdadero problema —el de formular y expresar el *sentido* y la *envergadura* de *'la vanguardia'* queda sin solucionar. Es de esperar que pronto aparezca un crítico más informado, más sensible, que clarifique, de una vez para siempre, este tema tan importante.

Del mismo modo, la antología de textos sobre el cine, publicados originalmente en *La Gaceta Literaria* y recogidos hace poco por los infatigables Carlos y David Pérez Merinero ha respondido a una necesidad fundamental, y ha llenado un hueco en la crítica cinematográfica que había que llenar, tarde o temprano (7). Esta antología ofrece al público una serie de textos, escritos por los autores punteros de una época que se interesó apasionadamente por el cine. Es obvio ya que *La Gaceta,* verdadero portavoz de la vanguardia literaria desde 1927 hasta 1932 (año en que naufragó Giménez Caballero, y se quedó solo con la revista, que salió en algunos números bajo el título del *Robinson Literario)* era de una importancia inmensa, y que contiene textos innumerables, que son imprescindibles para un entendimiento adecuado de la época. Esperamos con gran impaciencia la antología y estudio de *La Gaceta* que va a sacar Alberto Porlan, quien trabaja sobre la revista desde hace casi dos años. El ha reunido muchísimo material, y podrá ilustrar y explicar muchos de los acontecimientos que absorbieron la atención del mundo intelectual en aquel entonces (8).

No nos sorprende, pues, que haya aparecido una antología de textos de *Cruz y raya,* una de las revistas más significativas y más provocadoras de la época, que durante tan corta vida (abril 1933-junio 1936), conmovió profundamente a los intelectuales de la República. La selección de textos que ha hecho Bergamín para la edi-

---

(6) «Los vanguardistas españoles, 1925-1935», ed. R. Buckley y J. Crispín, Madrid, ediciones Alianza, 1973.

(7) «En pos del cinema», ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, ed. Anagrama, Cuadernos Anagrama, núm. 74, 1974.

(8) Otras antologías críticas de gran interés que han aparecido recientemente son:

i) «Falange y literatura», ed. J. C. Mainer, Barcelona, Labor, 1971.

ii) «Krausismo: estética y literatura», ed. López Morillas, Barcelona, Labor, 1973.

iii) «La generación del 27 desde dentro», ed. Juan Manuel Rozas, Madrid, Alcalá, 1974.

torial Turner representa, de una manera esquemática e introductora, el tono y el estilo —el éxito— de la revista y su director.

A pesar de su innegable trascendencia como desafío cultural republicano en el que se mezclaron muchos de los intelectuales más destacados de la década, *Cruz y raya* ha sido en gran parte olvidada por los críticos. Como señala Bergamín en su prólogo, apenas si han salido dos breves estudios de la revista: uno en 1947 por Benítez Claros, que incluye un índice utilísimo (9) y otro en 1969 por el eminente hispanista francés Jean Bécarud (10). Bergamín no ha intentado disimular sus opiniones personales sobre estos dos etudios críticos: el de Benítez Claros le parece «excelentísimo», mientras que el de Bécarud no tiene, a su parecer, ni precisión histórica ni entendimiento sociológico (11). Yo creo que los dos son insuficientes, y que dejan mucho que desear. Es evidente, para mí por lo menos, que necesitamos un estudio más detallado, más profundo, no sólo de los orígenes históricos de la revista (Bergamín mismo ya nos ha contado esa historia) ni de los detalles técnicos de cómo se materializó cada número; lo que hace falta es una explicación de la naturaleza del compromiso intelectual de la revista, su resonancia en el mundo intelectual de España y el significado de la contribución de su director al mundo cultural.

Renate Durr, de la Universidad de Munich, ya ha terminado su tesis doctoral —un estudio de la revista—, pero hasta ahora no hemos visto nada de los descubrimientos ni de las conclusiones de su trabajo. Sospecho que una aproximación estrictamente metodológica (espantosamente teutónica...) no ha sido el modo más fructífero de entender una revista efusivamente estimulante como *Cruz y raya,* y una personalidad tan escurridiza y enigmática como la de su director. (En fin, la crítica bergamasca exige cierta flexibilidad lírica, cierta locura antimetodológica...) Mientras tanto, nos promete más, quizás, Manuel José Alonso, de la Universidad de Granada, quien está a medio camino con su estudio minucioso de esta revista multidimensional. El señor Alonso lleva una ventaja (¿desventaja?) a la señorita Durr: es español. Espero que la perspectiva ibérica no desenfoque sus investigaciones y que de la masa de detalles que está acumulando emerjan los hechos esenciales para explicar la trascendencia histórica de la revista.

---

(9) Rafael Benítez Claros: «Cruz y Raya (Madrid, 1933-1936)», Madrid, 1947.

(10) Jean Bécarud: «Cruz y Raya (1933-1936)», Madrid, Taurus, 1969.

(11) Véase el texto de la entrevista (nota 3) y el de la carta (nota 4, ii)).

La antología que acaba de publicarse no es más, claro está, que una introducción: un modo conveniente de recordar a algunos lectores, y de informar a muchos más, acerca de la tremenda actividad que se encauzó, durante aquellos años, en esta elegante revista. A Bergamín le pusieron, naturalmente, un límite a su selección, y por eso tuvo que omitir muchos ensayos, comentarios y antologías de gran interés para el «curioso lector». Creo que esta antología despertará el apetito de muchos lectores, que se sentirán con ánimos de ir a buscar la colección completa para poder descubrir otras joyas que están allí guardadas. Y creo que vale la pena señalar aquí, de paso, algunos textos que no están incluidos en esta antología y que el «curioso lector» podrá encontrar en la colección completa.

Hay, por ejemplo, una serie de ensayos literarios de gran importancia: no cabe duda de que *Cruz y raya* contiene la mejor crítica literaria de la República. Recomiendo sobre todo: *Gracián o la picaresca pura,* por José Montesinos (12); *El lenguaje del siglo XVI,* por Menéndez Pidal (13); *La Andalucía del llanto,* por Luis Rosales (14), y *Bécquer y el romanticismo español,* de Cernuda (15). Luis Felipe Vivanco ha recalcado, con razón, la importancia de las antologías que ofrecía esta revista:

> «donde *Cruz y raya,* a mi parecer, adquiere mayor riqueza de invención imaginativa y de mundo viviente o revivido es en las páginas dedicadas a antología. Estas, las antologías de textos en verso y en prosa, antiguos y modernos, en lengua española o traducidos de otras lenguas, se alertan y se contagian unas a otras. La mayor parte de los colaboradores, eruditos o no, se convierten en antólogos.» (16)

Bergamín ha escogido unos estupendos ejemplos para su antología (de Holderlin, de Thompson, de Gerard Manley Hopkins, de Novalis); pero hay muchos más en la revista que quisiera recomendar al lector interesado. Pablo Neruda presentó una serie de textos de Blake, de Villamediana, de Quevedo (17); Manuel Altolaguirre presentó textos de Milton (18); Ramón Sijé, textos de San Juan de

---

(12) En núm. 4, julio de 1933.
(13) En núm. 6, septiembre de 1933.
(14) En núm. 14, mayo de 1934.
(15) En núm. 26, mayo de 1935.
(16) Luis Felipe Vivanco: «La generación poética del 27», en la «Historia general de las literaturas hispánicas», vol. VI, Barcelona, ed. Vergara, 1968, p. 605.
(17) En núms. 20, noviembre de 1934; 28, julio de 1935; y 33, diciembre de 1935, respectivamente.
(18) En núm. 29, agosto de 1935.

la Cruz (19), y Rodríguez Moñino, textos de Gregorio Silvestre (20). Y en las otras secciones regulares de la revista —*Criba* y *Cristal del tiempo*— el lector curioso encontrará textos interesantes, no incluidos en esta antología, de escritores como J. M. Semprún Gurrea, Félix García, Vicente Salas Viu y muchos otros.

•

Hablar de *Cruz y raya* es hablar de Bergamín, y esforzarse por entender la revista es esforzarse por entender a su director —lo que no es nada fácil—. Bergamín se niega (con razón) a aceptar el juicio de que la personalidad de la revista pueda definirse (o sea, *limitarse)* haciendo referencia a un solo colaborador, o a un núcleo de colaboradores:

> «Esta personalidad que tuvo *Cruz y raya*, que tiene a nuestros ojos al reerla, no es la de cada uno de sus realizadores y colaboradores, ni por separado ni juntos, aunque se deba a ellos: ni muchísimo menos la de su director, como con mejor o peor intención han dicho algunos críticos.» (21).

Yo no pienso contradecir a Bergamín —es evidente que él era solamente un individuo entre un grupo bastante amplio de colaboradores, y que sus ensayos deben leerse con tanto cuidado como los de cualquiera de sus compañeros. Pero éste no es, exactamente, el punto que quiero establecer. Sólo deseo aconsejar al lector de esta antología que tenga en cuenta el hecho de que *Cruz y raya* representa, de una manera *tangible* (dejemos lo espiritual por el momento), la extensión, la materialización del intelecto y de la ambición de su director. Es decir: a medida que evolucionaba la revista desarrollando su propia coherencia independiente iba creciendo el control y la responsabilidad que tenía Bergamín en cada número. Ruiz Senén, el hombre de negocios que costeó la empresa, dio a Bergamín una libertad absoluta, incondicional, tanto financiera como ideológica. Esto no quiere decir que *Cruz y raya* fuera algo así como un monopolio privado de Bergamín —ni mucho menos—: la franqueza abierta y acogedora de la revista y la generosidad de su director son dos aspectos muy relevantes de este tema que quiero explorar detalladamente más abajo. Lo que preciso decir aquí es que la revista absorbió su atención hasta el más mínimo detalle. Era muy exigente —de ahí la calidad de la revista—: vigiló la compo-

---

(19) En núm. 9, diciembre de 1933.
(20) En núm. 26, mayo de 1935.
(21) «Signo y diseño de 'Cruz y Raya'», p. VII.

sición tipográfica (no olvidemos que había tenido su propia imprenta), corrigió cuidadosamente las pruebas, escogió el papel de alta calidad que se empleo, buscó y aprobó las colaboraciones, eligió las ilustraciones, escribió asiduamente... Podemos hacernos una idea de la dedicación total de Bergamín a su revista leyendo un trozo de una carta que escribió a Manuel de Falla, en la cual, aludiendo al *Aviso* que acababa de publicar, mencionó:

> «el esfuerzo enorme de atención, selección y cuidados que durante más de un mes vino costando.» (22).

No quiero sugerir con esto que *Cruz y raya* era una clase de *Robinson Literario* —eso sería totalmente falso—: Bergamín como colaborador era nada más que un miembro de un equipo bastante grande; y como director, no actuaba solo tampoco (aunque parece que fue Zubiri, y no Imaz, el secretario oficial de la revista, el que le prestó más ayuda). Sin embargo, creo que es legítimo afirmar que *Cruz y raya* encuentra no su definición total, sino gran parte de su fuerza impulsora en el carácter y la esperanza de su director.

*

La distinción tradicional entre la *Revista de Occidente* —la otra revista cultural de la época— y *Cruz y raya* es que mientras que Ortega procuró ensanchar los horizontes intelectuales de su país acogiendo en su revista las influencias refrescantes de otras culturas europeas (principalmente la alemana), Bergamín intentó agudizar el interés en los temas históricos, literarios, espirituales, que eran tradicionalmente *españoles*. Ya en 1934, Marcel Brion subrayó la relevancia de estas actitudes complementarias que otros críticos han repetido después:

> «La *Revista de Occidente* y *Cruz y raya* se completan muy útilmente: porque la primera constituye, principalmente, un amplio estudio sobre las superficies de las grandes actividades intelectuales del mundo... *Cruz y raya,* por el contrario, representa una voluntad de profundizar en el alma española, en lo que ésta tiene de más singular y de más esencial. Mientras la *Revista de Occidente* se extiende, *Cruz y raya* se arraiga...» (23).

Naturalmente, en gran parte, esto es verdad, y muchas de las páginas dedicadas a antología o a ensayo expresan un deseo de

(22) Citado por Luis Campodonico en «Manuel de Falla y Bergamín», «Nuevo Mundo», núm. 25, 1968, p. 21.
(23) Marcel Brion, en «Nouvelles Littéraires» (París), el 2 de marzo, 1934.

estimular o revivificar un interés por los escritores españoles «clásicos», algunos de los cuales habían sido vergonzosamente olvidados. El *españolismo* de las ambiciones culturales de la revista se comunica sobre todo a través de las antologías dedicadas a Pedro de Jesús, San Juan de la Cruz, Francisco de Aldana, Fray Pedro de Covarrubias, Fray Luis de Granada, Gregorio Silvestre, Quevedo... Lo que hace más honor, quizás, a la ancha repercusión de la iniciativa literaria de Bergamín es probablemente la antología de poemas escritos en español por Gil Vicente, preparada por primera vez en España, para *Cruz y raya* por Dámaso Alonso (24). Gracias a Bergamín, pues, el descubrimiento de este maestro del idioma popular, quien tanto influyó en la poesía de los del 27 (en la de Alberti sobre todo), podía ser apreciado por un público compuesto no sólo por un reducido grupo de entendidos.

Sin embargo, una distinción tan esquemática entre la *Revista de Occidente* y *Cruz y raya* sería una simplificación excesiva, injusta tanto con las revistas como con sus directores. Si a Bergamín le podemos llamar con toda razón: «el escritor español moderno que tiene la originalidad de ser el más español de todos los escritores modernos» (25), a ese mismo Bergamín también podemos citarle como ejemplo excelente de un español *europeo.* Sus horizontes culturales son muy anchos, y los críticos han tendido a olvidar que Bergamín ya se había sumergido en la literatura de Francia, Rusia, Alemania, Noruega... antes de ponerse a leer seriamente los maestros del Siglo de Oro español. Esta actitud cultural sumamente *abierta,* que caracterizó a la revista y a su director, puede apreciarse en las páginas de la antología que acaba de salir; pero es aún más evidente para el lector que conoce *Cruz y raya* en su totalidad. Las colaboraciones de *españoles* como Ortega y Gasset, Marañón, Manuel de Falla, José María de Cossío, José Montesinos van complementadas por las de *europeos* como Max Jacob, Paul Landsberg, Jacques Maritain, T. S. Eliot, Luigi Sturzo, Claudel... Hay casi un equilibrio entre las antologías de textos de poetas *españoles* como Lope de Vega, Villamediana, Silvestre, Quevedo... y las de textos de poetas y escritores *europeos* como Milton, Patmore, Thompson, Holderlin, Hopkins, Novalis, Blake... Poner un límite a la misión cultural de la revista diciendo que sólo se interesaba por lo puramente hispánico es pasar por alto y subestimar su conciencia cosmopolita. Decir que *Cruz y raya se arraiga* y no *se extiende* es olvidar que en la lista de colaboradores encontramos mu-

---

(24) En núm. 10, enero de 1934.

(25) Corpus Barga, citado en el homenaje a Bergamín organizado por la revista «Litoral» (Málaga), núms. 37-40, marzo-junio 1973, p. 24.

chos nombres extranjeros (Vossler, Niemeyer, Mounier, Petersen, Everts, Parrot, Lutzeler...) y que entre los escritores y personalidades escogidas como objetos de comentario crítico en la revista figuran muchos extranjeros (Hegel, Wagner, Pascal, Montaigne, Giotto, Strawinsky...). Podemos hacernos una idea de la importancia de *Cruz y raya* como puerta por la cual entraron en España los movimientos más significativos de Europa (tanto del pasado como de la escena contemporánea), recordando que Heidegger (entre otros) se presentó en España por primera vez en las páginas de la revista: el importante ensayo *¿Qué es metafísica?*, traducido al español por Zubiri, está incluido, debidamente, en la antología.

La postura *abierta* de Bergamín y de su revista se manifiesta también de otros modos. Si Bergamín ofreció su amistad a escritores extranjeros como Jacob y Landsberg, y, con una generosidad ejemplar, puso *Cruz y raya* a su disposición, también amparó y promovió a los escritores jóvenes que estaban en Madrid por aquellos años. Es decir: Bergamín nunca reservó las páginas de su revista para el uso exclusivo de los eruditos de su propia generación o de la generación anterior. Sólo encontramos en la antología algunos ejemplos de la presencia del joven Muñoz Rojas. Los ejemplos más significativos de la solidaridad de Bergamín y *Cruz y raya* con los jóvenes intelectuales de la República tenemos que buscarlos en la colección completa —y vale la pena recordar unos cuantos aquí.

No olvidemos ante todo que fue gracias a Bergamín cómo Miguel Hernández se presentó oficialmente en el mundo literario de Madrid: Bergamín, con su previsión de siempre y su infalible gusto literario, se dio cuenta en seguida del prodigioso talento del autor del auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* (26).

Ejemplo no menos importante de la defensa bergaminiana de la «generación del 36» es la ayuda que tan generosamente prestó a su sobrino Luis Felipe Vivanco, quien fue presentado a los del 27 por su eminente tío. (Tal es la ironía de la historia literaria española que el sobrino es hoy día, para el público literato, infinitamente más eminente que el tío...) A Vivanco también ofreció varias veces la ocasión de intervenir activamente en la revista, y su presentación, por ejemplo, de *La música celestial de Gustavo Adolfo Bécquer* (27) nunca ha dejado de ser apreciada por su tío.

Merece la pena recordar también cómo amparó Bergamín al poeta chileno Pablo Neruda. Bergamín publicó en las ediciones del Arbol la

---

(26) Apareció en los núms. 16, 17 y 18, julio, agosto y septiembre de 1934.

(27) En núm. 19, octubre de 1934.

primera edición española de *Residencia en la tierra* (28), y fue en su propia oficina de Bartolomé Mitre donde el joven Vivanco tuvo su primer contacto con la poesía de Neruda. Tal fue su entusiasmo que redactó una reseña elogiosa del libro (la primera que se publicó en España sobre ese texto tan famoso): *La desesperación en el lenguaje.* Bergamín la publicó en noviembre de 1933 (29), y Neruda nunca olvidó este suceso. Más de treinta años después, cuando estuvo —por última vez— en tierra española, cambiando de avión en Barajas, Vivanco estuvo entre los pocos a los que llamó Neruda antes de continuar su viaje para que fuesen al aeropuerto para verle. Es decir: hay una serie de encuentros, amistades y confrontaciones que tuvieron lugar, y que cuajaron, gracias a la generosa iniciativa de Bergamín, director de una revista auténticamente *abierta.*

Como último ejemplo de este diálogo bondadoso y fructífero entre Bergamín y los jóvenes escritores, y de la deuda que éstos tienen con aquél, quisiera aludir a un suceso que tiene poco que ver con esta antología, pero que ilustra, gráficamente, un aspecto especial de la postura abierta de la revista. En otro sitio he hecho referencia a la importancia de las ediciones del Arbol (30), y algún día quisiera decir más sobre las actividades del Bergamín *editor,* en España y en México. Hay un detalle, muy sencillo, pero muy elocuente, que revela bastante acerca de esta empresa editorial: Bergamín inauguró la colección de poesía que publicó las ediciones del Arbol con un libro de Luis Rosales, quien, cuando salió a la calle la preciosa edición de *Abril,* tenía solamente veinticinco años (31). La edad del poeta y su eminencia posterior hablan por sí mismas y nos ayudan a apreciar exactamente lo que quería decir Azorín en 1930 cuando escribió:

> «Maestro de gran parte de la juventud española es hoy Bergamín, sobre todo de los más jóvenes y de los poetas...» (32)

*

Las relaciones entre Bergamín y los jóvenes escritores de la República no constituían un movimiento «de dirección única». Si imaginamos que Bergamín les perseguía para persuadirles que colaborasen en su revista, nos equivocamos totalmente. La verdad es, quizá, lo contrario,

---

(28) Pablo Neruda: «Residencia en la tierra», Madrid, ed. Cruz y Raya, 1935.

(29) Luis Felipe Vivanco: «La desesperación en el lenguaje» (una reseña de la edición chilena de «Residencia en la tierra», 1933), en núm. 8, noviembre de 1933.

(30) Véase mi «José Bergamín y la exaltación del disparate», en «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 288, junio de 1974.

(31) Luis Rosales: «Abril», Madrid, ed. Cruz y Raya, 1935. (Rosales nació en 1910.)

(32) Azorín, citado en el homenaje a Bergamín (véase nota 25), p. 22.

porque los jóvenes —precisamente los Rosales, los Vivanco, los Muñoz Rojas, los Panero— se sentían inmediatamente atraídos por *Cruz y raya,* cuya audacia y espíritu combativo contrastaban con el tono sobrio y formal de la *Revista de Occidente.* El mundo de Ortega estaba establecido y era respetado, y lo que él aceptaba para su revista era, por supuesto, «importante», «loable», «digno de interés». Por otra parte, el mundo de Bergamín era el mundo del debate emocionante, de la controversia apasionada, de la crítica abierta e independiente, tanto afirmativa como negativa («revista de afirmación y negación»). El ambiente de *Cruz y raya* correspondió más apropiadamente a las necesidades urgentes, a las ambiciones y esperanzas —espirituales, filosóficas, políticas— de los españoles inteligentes e inquietos de la República. Podemos percibir todavía, en las páginas de esta antología, la estela de esa preocupación ardiente, de ese compromiso independiente, que tanto inspiró a los jóvenes pensadores de los años 30.

*

No cabe aquí una discusión detallada de la importancia *histórica,* es decir, la importancia *política* e *ideológica* —de *Cruz y raya*—. Eso exigiría un estudio más amplio, y como ya he dicho, hay otros eruditillos más competentes que yo que pueden componer tal estudio. Sin embargo, haciendo constar aquí mi intención expresamente limitada de no pretender más que orientar a un lector aún más ignorante que yo, quisiera ofrecer algunas observaciones sobre el tema.

Bergamín insiste en que *Cruz y raya* fue esencialmente una revista *política,* y además una revista *republicana.* Consideremos estos textos:

> «El enfoque que debe hacerse para entender cabalmente hoy la revista debe ser desde un punto de vista político, dándole a esta palabra su más claro y hondo y verídico valor y sentido. De aquí a deducir que fue ante todo una revista política no hay más que un paso. Estuvo a nivel de su tiempo, 'a la altura de las circunstancias', diría Antonio Machado, y no por encima ni por debajo de ellas, ni mucho menos al margen, con una especie de neutralidad, como se ha dicho equivocadamente.» (33).

> «*Cruz y raya* nacía en aquella República, diríamos que de aquella República y hasta que para aquella República, identificándose con ella, con su íntima lucha o agonía. Por eso, el primer SI de la revista fue para la República misma: fue decir SI a aquella vida republicana naciente. Y al mismo tiempo, en consecuente decisión afirmativa, NO a quienes la negaban y combatían para destruirla.» (34).

(33) Véase el texto de la entrevista con César Alonso de los Ríos (nota 3), p. 37.
(34) «Signo y diseño de 'Cruz y Raya'», p. VIII.

Bergamín está seguro de que una lectura cuidadosa y sensible de la revista confirmará su juicio, y estoy dispuesto a ponerme de acuerdo con él. La revista habla por sí misma. Aunque Bergamín nunca permitió que se hiciese portavoz a *Cruz y raya* de una específica facción política, y aunque se esforzó siempre por proteger su independencia crítica («esta revista de colaboración abierta, libre, independiente» leemos en la declaración de principio [35]), no podemos dudar seriamente sobre quiénes apoyaban la revista. La dirección en que iban las simpatías políticas de la revista es clara, clarísima. La vida que Bergamín ha llevado desde 1936 habla por sí misma, y es el único testimonio que necesitamos para confirmar tal conclusión. Como Bergamín mismo explica en su prólogo a esta antología, si aceptamos la definición *esencial* de Azaña de la República —«independencia de juicio y libertad de espíritu» (36)— entonces no podemos (sin mala intención) poner en duda el republicanismo de *Cruz y raya* y su director.

*

Cruz y raya es, desde luego, una revista *católica,* y se la considera generalmente como un monumento al éxito que tuvo, en una España desgarrada por una violenta polémica religiosa, un catolicismo liberal, personal, anticonfesional. Es innegable que el contacto con la revista constituyó en la vida de muchos inquietos católicos españoles un episodio espiritual formativo y desafiante; pero parece que el *sentido* de su catolicismo especial ha hurtado el bulto constantemente a los críticos. Como siempre, escojo la ruta más directa (tendremos que aceptar las simplificaciones consiguientes) y digo que para entender el catolicismo de *Cruz y raya* hay que empezar con un entendimiento del Bergamín *católico.* De esta manera no pretendo contestar a todas las preguntas, pero por lo menos creo que puedo iluminar un poco este oscuro asunto.

Alberti llama a Bergamín: «católico especial, de esos que nuestra Santa Inquisición hubiera condenado, en otro tiempo, y varias veces, a las llamas purificadoras de la hoguera» (37). Sólo hace falta considerar las circunstancias en las que rompió Falla con *Cruz y raya* para apreciar cómo Bergamín expresaba de un modo tan poco *ortodoxo* su profunda y auténtica inquietud espiritual. Como él explica en su prólogo, fue Falla, «maestro en la música y en la fe» (38), el que le ayudó

(35) Véase la «Antología», p. 18.
(36) Véase el prólogo de Bergamín para la «Antología», p. 10.
(37) Rafael Alberti: «La arboleda perdida», Buenos Aires, 1959, p. 207.
(38) Véase la dedicatoria de «Mangas y capirotes», Madrid, ediciones del Centro, 1974.

a redactar la declaración de principios de la revista y el que siguió siendo para él una constante fuente de inspiración. Pero fue también Falla —ahora más preocupado— quien sintió la necesidad de recordar a Bergamín en una carta de noviembre de 1933: «Hay que velar porque en nuestra revista se refleje siempre el más puro espíritu cristiano» (39). Luis Campodonico comenta certeramente:

> «Bergamín debió parecerle siempre a Falla un tanto inquietante. Sentía en él un pensamiento indócil, adivinaba allí un catolicismo demasiado distinto del suyo, más continuamente tentado, o, al menos, *confesadamente tentado;* más preocupado por la peripecia, por la contingencia; una fe menos dolorosa, también, y de otro modo difícil, fascinada por el manjar y el pecado, débilmente defendida de las delicias terrestres, del deleite; acaso, incluso, impregnada de duda metafísica:
>
> *'En teoría, yo creo,*
> *pero en la práctica, no.*
> *Por eso pienso que yo*
> *gracias a Dios soy ateo.'»* (40).

Y siguió siendo Falla el que se escandalizó de la aparente frivolidad de Bergamín, acusándole, indirectamente, de no haber cumplido el segundo mandamiento de la Ley de Dios en su *monstruoso* almanaque del 34-35 (41).

El catolicismo a lo Bergamín es, entonces, poco ortodoxo en el sentido *inquisicional* de la palabra, y se basa en una fe que aperpleja y confunde aún a los más entendidos. La gente ha podido sentir —por intuición— lo que era esta fe, sin poder analizarla críticamente. Hay una anécdota —acerca de la llegada a España del escritor alemán Paul-Ludwig Landsberg, quien se refugió en Francia cuando empezó la persecución nazi— que ilustra perfectamente esta extraña situación. Después de su primera conferencia en Madrid (creo que fue sobre San Agustín) varios miembros del público le felicitaron, aconsejándoie que fuese en seguida a las oficinas de *Cruz y raya* para entrevistarse con Bergamín. El, naturalmente, no tenía ninguna idea de qué era *Cruz y raya,* ni de quién era Bergamín, y pidió una explicación. No pudieron contestarle: sólo pudieron asegurarle que cuando conociera a Bergamín comprendería inmediatamente que *Cruz y raya* era el único sitio para un católico de *ese tipo.* A pesar de su confusión, Landsberg fue a ver a Bergamín, y como era de esperar, empezó una amistad fecunda

(39) Art. cit. (nota 22), p. 18.
(40) Idem, p. 16.
(41) Idem, p. 19.

y duradera (42). Lo que quiero indicar con esto es que la gente había podido percibir vagamente una afinidad de actitud espiritual entre Bergamín y Landsberg, pero sin lograr articular precisa y coherentemente la base sutil e intangible de su especial catolicismo.

Yo, siendo pagano nórdico, no pienso intentar formular y clasificar (con torpes letras muertas) algo tan vivo y escurridizo como el catolicismo bergamasco, tal como está expresado y contenido en las páginas de *Cruz y raya.* Sin embargo, quisiera decir algo sobre lo que *no* es. *Cruz y raya no* fue una copia española de un modelo francés —*Esprit*— y Bergamín *no* es una versión española, de talla menor, de Jacques Maritain. Este es un error que durante más de cuarenta años de confusión erudita se ha repetido constantemente. En 1933, por ejemplo, Sánchez Barbudo proclamó que *Cruz y raya* se inspiró directamente en *Esprit,* de la cual no era más que una pálida sombra (43). Y en 1974, en la cubierta de la publicación más reciente de Bergamín, *Mangas y capirotes,* donde teóricamente se ofrece al público un informe breve pero *exacto* sobre el autor del libro, encontramos estas palabras:

> «en 1933 funda, inspirado por la condición neocatólica a lo Maritain que profesaba Bergamín, la revista *Cruz y raya,* el primer intento de un catolicismo que hoy calificaríamos como progresista.» (44).

Esto es, como Bergamín confirmará, falso.

Había, claro está, lazos bastantes íntimos entre los intelectuales católicos franceses y los españoles: de esto no cabe duda. Alfredo Mendizábal y José María Semprún Gurrea, por ejemplo, fundadores y editores de *Cruz y raya,* y colaboradores asiduos en ella, escribían también en *Esprit* y *Vie Intellectuelle;* y Bergamín mismo, en los últimos años de la República (pero sobre todo durante la guerra) se hizo muy amigo de Mounier, Maritain, Gilson, Emmanuelle... El hecho de que Bergamín publicó en las ediciones del Arbol la versión española del importante libro de Etienne Gilson *Pour un ordre catholique* (45) y que algunos textos de suma relevancia como el de Mounier: *El movimiento Esprit*

---

(42) Véase, por ejemplo, el texto de Landsberg reproducido como prólogo para la reedición del libro «Mangas y capirotes» (véase nota 38). Landsberg dedicó a Bergamín el capítulo titulado «Intermedio taurino», de su estudio «Experiencia de la muerta», publicado originalmente en «Cruz y Raya», núms. 26 y 27 (mayo y junio de 1935) y reeditados en la serie «Renuevos de 'Cruz y Raya'», núm. 3, ed. Cruz del Sur, Santiago de Chile y Madrid, 1962.

(43) «Hoja Literaria» (Madrid), junio 1933, p. 10.

(44) Vease la cubierta de «Mangas y capirotes», Madrid, 1974.

(45) E. Gilson: «Por un orden católico», Madrid, ed. Cruz y Raya, 1936.

y la revolución espiritual (46) o el de Maritain: *Carta sobre la independencia* (47) aparecieron en España en las páginas de *Cruz y raya* demuestran más bien una inquietud común, una preocupación histórica compartida, y no una imitación servil, ni un parasitismo poco imaginativo. Hay que localizar a Bergamín y a Maritain, a *Cruz y raya* y a *Esprit*, al grupo *Cruz y raya* y a los dominicos de Juvis dentro del mismo contexto histórico, político, teológico, pero sin concluir que el lado español es nada más que un reflejo débil del lado francés. La mejor explicación, como siempre, es la de Bergamín: «*Cruz y raya* respondía, dentro como fuera de España, a una situación religiosa y política de desesperación esperanzadora» (48).

A pesar de estas afinidades espirituales con los católicos de «fuera de España», creo que es justo añadir que el catolicismo de Bergamín, el que informó gran parte de su revista, era —y es— original, tradicionalmente español, y que incorpora los elementos más profundos y eternamente relevantes del catolicismo puro, místico, comprometido del pasado histórico de España. Su catolicismo articuló dentro de España, de un modo revolucionario (de un modo auténticamente *popular*) una insatisfacción con la iglesia católica que, aislada en su propia presunción, había perdido contacto con la corriente de la Historia, y más importante con sus propios miembros. Una Iglesia que ya no era del pueblo. Bergamín se enfrentó con esta Iglesia mundana armado solamente de la pureza y la totalidad de su propio compromiso («de otro mundo», quizá). Había escrito en 1928:

> «La única, sola, exclusiva y excluyente autoridad viva para un católico es la de su Iglesia. No en arte, ni parte, sino en todo.» (49).

En forma más depurada y más urgente, más comprometida, ésta fue la actitud que definió la ambición católica y el éxito espiritual de *Cruz y raya:*

> «Precisamente la razón de ser más pura de esta revista, la que inspira y nos impulsa, quizá consista en esto: en nuestra viva voluntad de católicos para esclarecer bien las cosas; para darles, a cada una, el lugar que le corresponde en la vida como en el pensamiento... porque queremos apurar el pensamiento hasta su última esencia definitiva.» (50).

---

(46) En núm. 11, febrero de 1934.
(47) En núm. 36, mayo de 1936.
(48) «Signo y diseño de 'Cruz y Raya'», p. X.
(49) «La Gaceta Literaria», 1 de abril 1928.
(50) Véase la «Antología», p. 18.

Tal vez el modo más sencillo de explicar la importancia del compromiso católico de Bergamín y de los escritores que se agruparon a su alrededor es recalcar, con Bergamín, la significación del título sugerente *(y popular)* de la revista: Bergamín y sus compañeros *hicieron cruz y raya* en el mundo espiritual. Rechazaron los prejuicios, los lugares comunes, la autosatisfacción de una Iglesia establecida, apoltronada, y emprendieron valientemente un nuevo camino, camino que tres años después fue bloqueado trágicamente no sólo por los tanques nacionalistas, sino también por los obispos católicos. En ningún sitio, quizá, es más claro el sentido de la *cruz y raya* católica de Bergamín que en este trozo de una carta que escribió en marzo de 1935 a Falla:

> «quiero que Vd. también conozca, expresamente, toda mi repugnancia íntima y veraz por todo este mundo español de católicos oficiales (Gilson diría: institucionalistas); por toda esa hipocresía y baratería o botaratería politiquera, que viene haciendo de nuestra santa Iglesia, bandería o mercado de las más indignas ganancias. Por la descomposición corrompida y corruptora del clericalismo. Por toda esa sucia mascarada de intereses y pasiones viles que se disfraza de religión católica para explotar la superstición nacional o la beatería infeliz. Por todo, en fin, lo que trafica vergonzosamente con la cruz de Cristo, desde el escaparate o la solapa a la papeleta de la urna electoral.» (51).

Quizá sólo desde este punto de vista, de este modo revolucionario y popular, pueda apreciarse el sentido verdaderamente positivo y profundamente puro de las siguientes palabras, atribuidas a Bergamín, y reproducidas por André Malraux en su gran novela de la guerra civil española, *L'Espoir:*

> «J'attends plus pour mon Eglise de ce qui se passe maintenant ici, et même des sanctuaires brulés de Catalogne, que des cent dernières années de la catholique Espagne.» (52).

Aquí el cristianismo radical del anticlericalismo popular (53).

Esta antología ha llegado en un momento oportuno: no sólo cuando el interés en las revistas de la República es muy grande, sino también cuando lectores y críticos están experimentando la necesidad de empezar a solucionar el misterio de Bergamín —el misterio de su identidad como escritor, político, poeta, periodista, católico...—. Espero que

(51) Véase Luis Campodonico, art. cit. (nota 22), p. 22.

(52) Citado por Florence Delay en su «Retrato de Bergamín», en «La Quinzaine Littéraire» (París), 16-30 de abril 1970, p. 11.

(53) Véase también: «Por nada del mundo (Anarquismo y catolicismo)», en «Detrás de la cruz», México, ed. Séneca, 1941.

los textos reunidos en esta selección ayuden a recordarnos su contribución, de tan ancha repercusión, en las letras hispánicas, y que estas reflexiones extranjeras contribuyan a orientar al «curioso lector».—*NIGEL DENNIS (Flat, 8. 48 Grange Road. CAMBRIDGE. England).*

CASTELAO COMO ARTISTA GRAFICO Y GALICIA COMO PROBLEMA

Hace veincinco años que murió en Buenos Aires Alfonso Rodríguez Castelao. Contaba en aquel entonces sesenta y cuatro de edad y se hallaba en la plenitud de su genio, pero lleno de dolor ante su ausencia de la tierra a la que había consagrado su vida. Vivió en principio para Galicia y para la elevación del nivel de vida de todos los gallegos, pero su magisterio no se limitaba a la lucha por la justicia y el bienestar económico, sino que se extendía a la búsqueda de la propia identidad de una etnia y al robustecimiento de una toma de posición que tenía que superar —para saberse mejor a ella misma— la etapa previa de identificación instintiva.

Castelao era también sensibilidad e instinto en su amor, pero hubiera podido hacer suyo aquel pie de Goya de que «El sueño de la razón produce monstruos». Amaba y soñaba, pero fundamentaba racionalmente todas sus tesis. Lo hacía además con la claridad y la sencillez necesarias para que no sólo pudiesen mover en su acción a los intelectuales, sino a la totalidad del pueblo. Gracias a él comenzó a conocer Galicia de una manera reposada y serena sus limitaciones y sus posibilidades. Ello le permitió enfrentarse con ella misma sin sentimentalismos, pero capacitándose para una integración del hombre con su dintorno sociocultural que no fuese tan sólo plenitud del entusiasmo, sino también perduración más encalmada del análisis y la planificación. Alertados por su toque de atención, pudieron muchos gallegos comenzar a asumir con criterio claro su propia circunstancia étnica y regional. Gracias a él también surgió esa línea de pensamiento que ha dado a Galicia y al mundo hispánico algunas de sus figuras más señeras y menos perdidas en un aislamiento inocuo, desconectado de las fuentes vivas de nuestra común cultura occidental e hispánica.

En el momento en que Castelao escribió, pintó y se consagró a la política todas estas actividades se hallaban unidas entrañablemente y perseguían todas ellas el mismo objetivo: la restauración cultural, eco-

nómica y sociopolítica de Galicia y el afianzamiento de su personalidad idiomática y étnica en el marco multiforme de nuestra comunidad nacional. El hecho de que nosotros nos hayamos propuesto limitarnos a la evocación de la obra gráfica de Castelao no nos autoriza —dada la antedicha unidad— a desentendernos ni de su pintura, ni mucho menos del trasfondo de su pensamiento, ya que éste palpita incluso en su más leve viñeta. Quiero, por tanto, recordar aquí algunas de las palabras de Fernando Mon en una conferencia sobre Castelao que no llegó a imprimirse, pero de la que me facilitó una copia realizada a través de su versión magnetofónica. La conferencia abunda en algunas de las preocupaciones que movieron al propio Castelao y que nos siguen moviendo a muchos de cuantos nos interesamos por su labor redentorista. Hay párrafos que aluden a la situación del arte gallego y a su falta de conexión con el europeo en el momento en que publicó el maestro sus primeros dibujos. En otros se analiza su pensamiento político, regionalista, pero no separatista. Hay, al final, una semblanza del hombre que consideramos definitoria.

«Loitaba nobremente —dijo Mon en la citada conferencia— por un rexionalismo que tivese menos carga de sentimentalismo que o estreito e reaccionario sentimento rexional decimonónico, do mesmo Brañas ou Faraldo, cuias soflamas románticas tiñan moito mais de aititude ética que de senso realista ou realizable. O meirande mérito de Castelao foi entón, acadar a realidades das cousas «realizables», a loita por mellorar a escura condición das galaicas xentes, e a integración nunha determiñada política dista ideoloxía redentora. Nunca foi contra a esencial unidade da patria hispánica, a que defendeu, a pesares do cerrilismo e da incomprensión dos grupos radicalizados, con nobre emprego. Madurecido xa o seu pensamento, nos tempos de repouso da post-guerra civil, Castelao escribiría en «Sempre en Galiza», ese libro considerado como a Biblia dos Galegos, o siguinte: *Quero proclamar en letras de molde o que dixemos moitas veces nos mitins de propaganda: Creemos que o separatismo é unha idea anacrónica e somentes o disculpamos como un movimento de desesperación que endexamais quiséramos sentir. Esto siñifica que os defensores da posición maisimalista da Galiza non intentamos tronzar a solidaridades dos pobos hespañoes reforzada por unha convivencia de séculos —sinon, mais ben, posibilitar a reconstrucción da gran unidades hispánica, ou Ibérica. Frente a un separador sentímonos intransixentes; frente a un amigo sentímonos dispostos a pactar; frente a un hirmán, somos capaces de ceder parte de noso ideario.*»

Volveremos en esta nota sobre estas afirmaciones de Castelao, pero tenemos antes que despejar una incógnita referente a la posible



CASTELAO: Dibujo de un negro



Castelao



Virtud heroica
«Anque lle sea fea sonlle moi honrada»



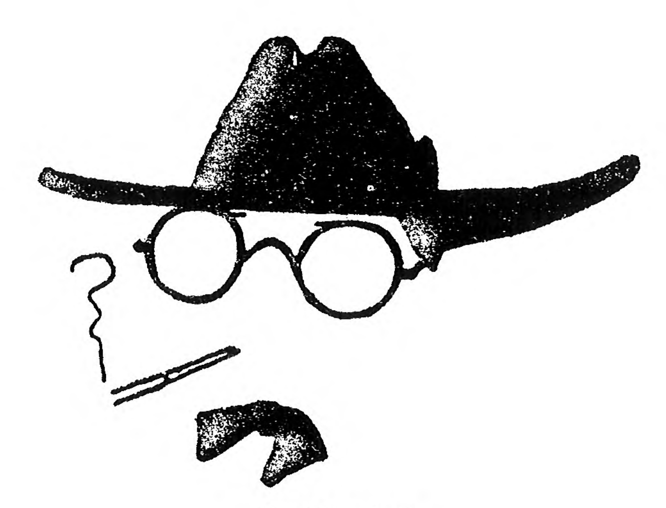
Wenceslao Fernández Flórez



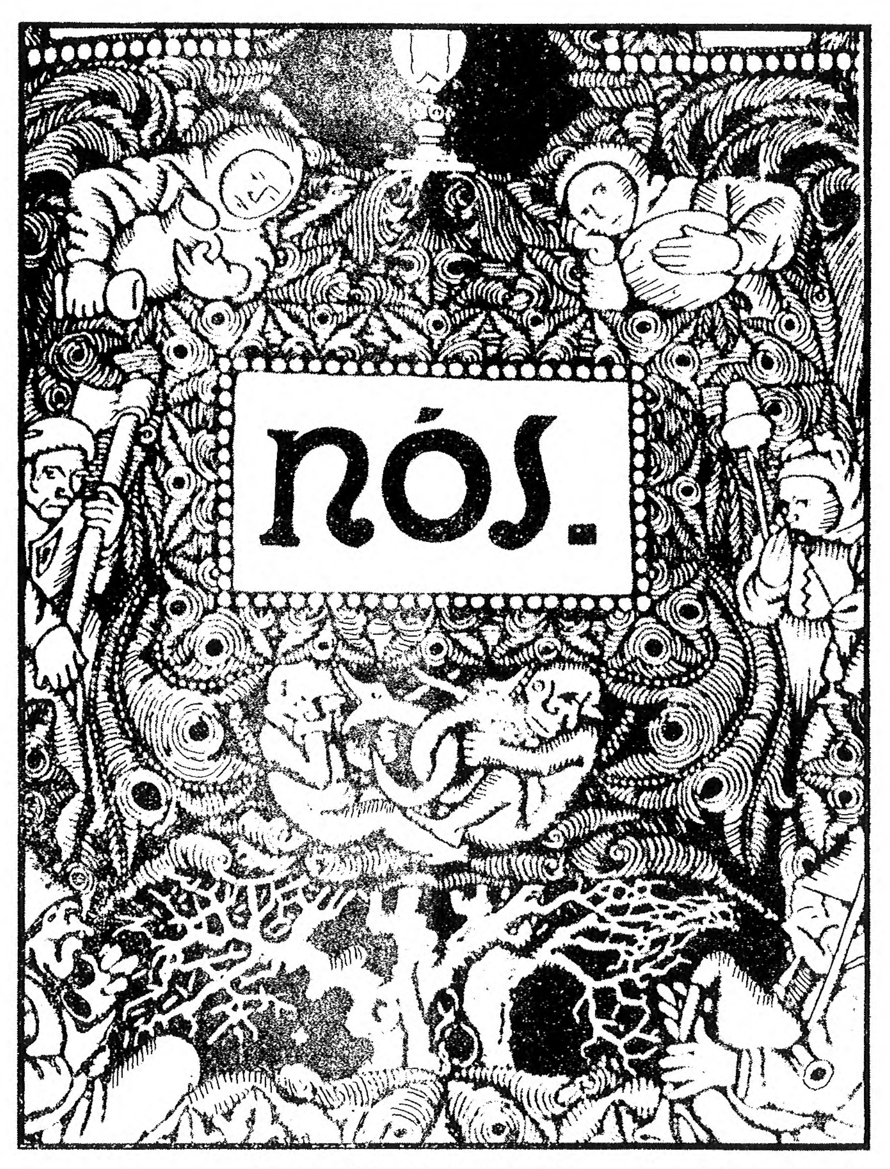
Llora porque el cacique lo ha dejado pobre de pedir por puertas;
si fuese un labrador hermano, le hubiera partido el corazón



Castelao, 1908



Castelao, 1920



Primera páxina da Revista «Nos», onde colaborou Viqueira



REDACTORES-FUNDADORES DE **El Barbero Municipal**



¡Qué bonito vas, meu hirmanciño,
c'o traxe d'as romarías!



Decías qu'eras probe e tiñas
unha vaca...

causa que hizo que este pintor de calidad indudable y ritmo sutil prefiriese casi siempre el dibujo o el grabado y renunciase además a la creación de formas autónomas, capaces de no someterse a un contexto que las sumerguiese ampliamente en sus implicaciones socioculturales. Se hallaba Castelao más capacitado que nadie para abrirle nuevos caminos a una pintura desglosada de toda preocupación trascendente. No lo hizo, porque ello constituiría una deserción. Incluso en pintura prefirió la acuarela, más espontánea y directa y con más posibilidades de evitar la anécdota artificiosa y anacrónica que cualquiera otra de las modalidades vigentes en la pintura oficializada. Aquellas acuarelas eran sueltas, recogían la mejor herencia fauve y tenían unos ritmos rotativos con sabor a pino verde y a égloga. El hombre extraordinariamente bien informado que era Castelao, podría en ese camino haber caído en un esteticismo o un regionalismo fáciles y espectacularmente hermosos, pero prefirió retorcerle el cuello a la sensualidad, renunciar —con dolor, sin duda— al sentido helénico de la belleza y buscar en contrapartida el carácter, el realismo de fondo al servicio de un compromiso ético y la elevación de la obra dibujada o grabada a arma de combate y a grito de esperanza. Se trataba, por tanto, de una «razón de amor», cuyo corolario tenía que ser un «arte civil» y no un puro deleite sin riesgo vital y político. Era la misma razón que movía su vida y la que en plena juventud le hizo fundar conjuntamente con un grupo de amigos «El barbero municipal. Semanario conservador», publicación maurista cuya aceptación del orden no le impedía denunciar toda corrupción administrativa, especialmente la municipal, y luchar por la liberación de los desamparados de la región.

La palabra escrita y el grabado eran más aptos que la pintura para que el sacerdocio de Castelao alcanzase sus objetivos. Lo que en Castelao resultaba definitorio —él mismo lo había dicho— era ser gallego. Lo otro —ser artista— constituía un medio, pero no un fin. Para darle difusión popular a su obra, aprendió la técnica del linóleo y la introdujo en España, en donde era en aquel entonces enteramente desconocida. También para ello publicó sus «Cousas da vida» en Faro de Vigo, diario más gallego que conservador; editó los álbumes de sus dibujos tan incisivos como premonitorios y dejó constancia de su gracejo de narrador en las otras «Cousas» —colección de relatos cortos, inspirados en situaciones, rincones o personajes arquetípicos— en «Os dous de sempre», en «O ollo de vidro» y en «Retrincos», obras cuya intención última era la misma que la de sus abundantes puntualizaciones sobre problemas políticos y sociales.

En el aspecto últimamente citado es significativa la manera cómo en Castelao se armonizaban en una unidad superior el apego a lo con-

creto y las generalizaciones de altos vuelos. Así se preocupó por la puesta en marcha de las misiones biológicas, por la lucha día a día contra el analfabetismo, por la incidencia de la presión impositiva sobre la miseria de los campesinos, por la redención de los foros, por la lucha contra el caciquismo, por la modificación de la sociedad de familia, por la racionalización de la pesca y de las fábricas de conservas, por el mejoramiento sanitario del país y por la creación de una red de comunicaciones que no dejase literalmente aisladas a grandes zonas rurales, pero expuso asimismo sus puntos de vista sobre la necesidad de llegar en un futuro lejano a una unidad federal de la Península Ibérica, en la que él veía tan sólo en lo que hoy es España, cuatro entidades históricas lo suficientemente definidas: el mundo castellanoparlante, Cataluña, Vasconia y Galicia. En dicha federación tendría, entre otras, Galicia la importante misión de servir de gozne o de puente de unión entre el mundo de habla castellana y el de habla portuguesa. Ese —la Federación Ibérica, con respeto total a la personalidad diferencial de cada uno de sus miembros— sería para Castelao el primer paso para una posible Comunidad hispánica en la que ninguno de los Estados soberanos que la constituyesen se viese absorbido por ningún otro y en la que la Península no fuese un «primus inter pares», sino uno más entre los pares libremente hermanados.

A mitad de camino entre estas dos maneras de encarar la política se halla su labor cultural, que se extiende desde la creación del teatro gallego en «Os vellos non deben namorarse», hasta su investigación sobre la cristianización de la difusa religiosidad celta. Este último tema desborda los límites de este ensayo y me limitaré por tanto a recordar que tanto en la obra de madurez «As cruces de pedra na Bretaña», como en la póstumamente editada «As cruces de pedra na Galiza», le dedicó varios luminosos párrafos que valen por toda una filosofía de la Historia.

El objeto de este estudio es la pintura y no la política, pero en el caso de Castelao es literalmente imposible separar todas estas dedicaciones cuyo contexto es siempre el mismo. Es por ello por lo que hemos hecho esta somera alusión a algunas de sus restantes actividades, pero es preciso también —dejando ahora de lado los óleos de juventud y las ya aludidas acuarelas saltarinas— que la contemplación de sus dibujos se haga teniendo muy en cuenta los pies de los mismos, ya que se hallan íntimamente unidos a su lucha contra el subdesarrollo de Galicia y contra el malestar social, consecuencia del mismo. Todavía hoy la renta media de Galicia es inferior a la media nacional. En tiempos de Castelao dicha inferioridad económica era aún más evidente que en la actualidad. Se hallaba condicionada por múltiples

causas, entre las que cabe destacar el aislamiento geográfico, los foros, la casi total incomunicación entre la ciudad y el campo, el escaso rendimiento de los minifundios en proporción al trabajo empleado, las malas comunicaciones, la canalización por parte del ahorro hacia otras regiones más remuneradoras y la irracionalidad de los impuestos, en especial la de los indirectos. El campesino y el marinero gallegos pasan todavía estrecheces y siguen emigrando, pero pueden, mal que bien, subsistir en Galicia. En aquellos tiempos, en cambio, la única alternativa para la inanición era embarcarse tras haber vendido el miserable pedazo de tierra o la dorna y trabajar de sol a sol en América. Castelao se irguió honradamente contra esta situación y quiso que sus grabados y dibujos fuesen unos más entre los muchos medios que empleó para conseguir su objetivo. No pintó ni paisajes verdes, ni nos contó idilios empalagosos. En ese aspecto fue un desmitificador que acabó para siempre con la Galicia de pandereta e incluso de gaita —por mucho que la música regional lo conmoviese—, pero creó al mismo tiempo otro mito que no era ya enmohecedor, sino una llamada al combate: el del hombre del pueblo que tiene el deber de luchar y de abrirse un camino para él y para los suyos y que si hoy no conoce todavía la manera racional de alcanzar su redención, la conocerá poco a poco a medida que vaya tomando conciencia de sus posibilidades y de sus relaciones reales —no míticas, en esta ocasión— con el medio en que vive. Es de notar a este respecto que los hombres de Castelao tan sólo podían ser elevados a sujeto de historia muy próxima en cuanto etnia, pero no en cuanto clase, ya que no habían alcanzado todavía conciencia de esa solidaridad a la que tan sólo se llega cuando la disminución de la pobreza ha abierto una primera vía para el derrumbamiento del fatalismo, del temor y del recelo ancestral. Castelao conocía ese círculo vicioso —mientras no se empieza a salir de la miseria no se tienen ni tan siquiera fuerzas para luchar coordinadamente contra la misma— y por ello le concedió tan primordial atención a todo cuanto podía conducir a una incipiente modificación de las estructuras.

Toda la obra de Castelao, tanto la política como la histórica, la literaria o la pictórica, constituye un esfuerzo casi desesperado para conseguir esa modificación desde los propios cimientos del sistema. En sus dibujos lo intentó con lo adecuado de sus leyendas y con su mostración elocuente de los males del pueblo. Nada de ello impidió que cuidase con esmero el procedimiento y que lo hiciese ante todo para que resultase más intenso y tenaz su mensaje.

Tanto en los dibujos a línea como en los de mayor empeño teórico en su alejamiento de la caricatura, abundan las ondulaciones y las

sinuosidades expresivas, la estructura fuertemente acusada, la súbita angulación de algunas formas, la mezcla bien dosificada de acidez y humor, la detención un tanto acongojante del movimiento y la actitud atónita o absorta de los personajes no deformados con una intención caricatural. La viñeta sutil puede coexistir con la crítica cáustica y ello acaece por igual en las obras destinadas a servir de revulsivo político, que en su propio «ex-libris», en el que campean en blanco sobre negro una calavera, un caballito de mar y una damita desnuda y novecentista.

La cima del dramatismo la alcanzó posiblemente en los grabados terribles de «Un ollo de vidro». «Memorias de un esqueleto», obra cuya carga política se concentra en el texto y permite una mayor libertad de expresión en la ilustración complementaria. Fue publicada por vez primera en 1922, en edición limitada a cien ejemplares. El más desgarrador de sus grabados es posiblemente el que encabeza el prólogo: un rostro de lepra que no tiene parangón ni tan siquiera entre los grabadores expresionistas alemanes y en el que el salpicado de negros y blancos adquiere una hondura que mueve a la revisión y que es símbolo de miseria, concentración y dolor. Creo que a estas ilustraciones es, entre todas las obras de Castelao, a las que mejor se les puede aplicar su investigación de las relaciones existentes entre naturaleza y obra de arte. Las publicó también en 1922. Reproduzco un fragmento que explica el desgarro antinaturalista, pero muy realista y expresionista de sus grabados de aquella época.

«La imitación de la naturaleza —afirmó Castelao— no hace más que retardar los perfeccionamientos del progreso, puesto que la tradición nos ha enseñado que no es posible conceder valor absoluto a lo que nos dicen los sentidos. Desde la antigüedad nos lo enseñó la filosofía y los modernos no lo han desmentido. La verdad no está en los sentidos, sino en el espíritu. Kant dice, con mucha justeza: *Los sentidos nos dan solamente la materia del conocimiento, mientras que, por el contrario, el entendimiento nos da la forma.* No es bebiendo ni mirando el agua como aprenderemos lo que es; no es mirando un objeto con los ojos como aprenderemos a conocerlo. Si no tuviésemos más que el sentido de la vista, dudaríamos del paralelismo de los raíles del tren.»

Los dibujos políticos son fieles a este mismo concepto. En el álbum de Nos —un centenar de obras— el más famoso es «Os escravos do fisco», cuya composición tan aguadañada como los propios útiles de los labradores y cuya contratación cromática entre fondo negro y unido, figuras claras y tierra que parece desaparecer bajo los pies, igual que una playa cuando crecen las aguas, constituye toda una lección de expresionismo contenido, doblado de realismo social y de oportunidad

en la denuncia y en la manera de realizarla. Lo habitual en toda la serie es que el modelado y el trazo sean muy acusados y que los contrastes de la composición intensifiquen la doble eficacia expresiva y social. El ambiente político de 1931, fecha de la publicación de este álbum, facilitó su popularidad y su rápida difusión.

En «Galiza martir» —1937— el ritmo es más convulsivo y el modelado buscadamente poco naturalista. La deformación de los rostros es una condensación de ansiedad y de miseria. El trazo tiende a embeberse en la mancha y hay una intensificación de la movilidad.

En «Dibujos de negros», realizados parte en Nueva York y parte en La Habana en 1939, hay pasión, ritmo, dibujo agilísimo y una condena subyacente de toda discriminación. Esta serie tiende a agolpar figuras en un ritmo de rumba o de samba y a subrayar las sombras con ágiles trazos empotrados y cortos. Su expresionismo se sustenta más en el embarullamiento bien organizado de unas multitudes dotadas de un alma colectiva, que en las deformaciones o en la acentuación de la miseria. Esta misma actitud podría resultar equívoca y es preciso, por tanto, detenerse en ella. Castelao vio posiblemente en aquellos negros discriminados en U. S. A. un símbolo del dolor humano. Eran seres a quienes había que redimir, pero que conservaban en la adversidad una vida propia que no le había sido robada ni por la opresión ni por el subdesarrollo. Habían mantenido su propia identidad en unas condiciones infinitamente peores que las de todos los celtas de toda Europa. Eran también una etnia, aunque no perteneciesen a una raza concreta entre las muchas del Africa Negra. Castelao evitó una vez más en esta nueva objetivación de su «razón de amor» todo sentimentalismo, pero se afanó por llegar hasta lo más profundo del alma de aquellos seres que sabían cantar en medio de la injusticia y lo hizo manteniéndose fiel no sólo a sus constantes expresionistas, sino también a un «saber hacer» que alcanzó aquí uno de sus momentos culminantes. Considero a este respecto altamente significativo el planteamiento de D. García Sabel, cuando radiografió el espíritu de cada dibujo y rastreó el anhelo que movía no sólo a los efigiados, sino también al propio pintor:

«A monotonía dos xestos —dice García Sabel en su ensayo «Castelao i os seus dibuxos de negros»— as voltas e reviravoltas dos mesmos pasos, a esguía nota do gorxa que e alonga na calor do bohío, están implícitos no xogo lineal do dibuxo, no contraste dos volumes, na forza dos perfiles, na gracia dos espellos. E quedan, virtuales, nos pousos da nosa i-alma. A nosa i-alma mécese na rítmica tecedeira da romería dos negros. E concluimos sentindo o que eles sintes. O que sinten e non din: a súa radical tristura. Entón liñas, bultos e perspeitivas constituien un proceso doutro proceso. Porque son arte verdadeiro, trasmi-

ten vida. E porque trasmiten vida, entregan emotividade. O proceso estético sirve ó proceso vital. I o proceso vital queda espricado, sin necesidade de discurso, pola mera presenza das esceas representadas.

Eisí, pois, as notas de veracidade e de patetismo caraiterizan a creación de Castelao. Nistes dibuxos dun modo dominante, absolutamente dominante.»

En «Meus Compañeiros» —1941— alcanzó la ternura de Castelao una de sus cimas más altas. La sombra del Valle-Inclán de las comedias bárbaras parece planear sobre todos estos dibujos a lápiz. En algunos —el del niño que pide de rodillas sobre un fondo de paisaje alucinante en su irrealidad expresionista— la sensación de desamparo es tan acuciante que constituye por sí sola —a pesar de su ausencia de odio— la más virulenta de todas las requisitorias.

La farsa «Os vellos non deben namorrase» no tenía nada de teatro griego, pero sí —y mucho— de humor gallego y de crítica ágil de un contexto social. Se representó, no obstante, con máscaras muy expresivas, realizadas por el propio Castelao. Más expresivos todavía nos parecen los decorados, a los que Castelao —aunque sirviesen a una farsa— dotó de un espíritu de tragedia griega, doblada de planta campesina galaico. Tanto la redacción de la obra como los decorados, figurinas y máscaras datan de 1941 y constituyen la última de las grandes realizaciones plásticas de Castelao. Su autor creía que la imagen era en esta obra más eficaz todavía que la palabra y así lo hizo constar en la nota epilogal:

«Esta e unha obra maxinada por un pintor e non por un literato. Por eso necesita indispensablemente unha serie de diseños cooreados que din tanto o mais que as verbas escritas.»

Estas palabras parecen constituir un resumen de la manera como realizó Castelao su labor de redención de Galicia.

Creía que aquello que entra por los ojos era más susceptible de mover a las almas que unos razonamientos hablados o escritos. Por eso le ofreció a su pueblo lo mejor de sí mismo en grabados y dibujos fácilmente asequibles, pero sin renunciar a que la imagen asimilable de golpe y la palabra esclarecedora se revalorizasen mutuamente, multiplicando así su eficacia conjunta. Que consiguió lo que se proponía nos lo prueba la más somera comparación entre lo que era el pensamiento gallego antes y lo que es después de su magisterio. Gracias a él fueron posibles un conocimiento más lúcido de la realidad regional y unas tomas de posición más viables. Sigue ganando batallas después de muerto y fue la más rica personalidad de la cultura gallega del siglo XX.—*CARLOS AREAN (Marcenado, 33. MADRID-)*

APUNTES SOBRE LA POESIA DE HUMBERTO DIAZ CASANUEVA

By the help an image
I call to my own opposite, summon all
That I have handled least, least looked upon.
W. B. Yeats

La poesía hispanoamericana cuenta con poetas de tono, es decir, poetas cuya *dictáe* o discurso parte de un dinamismo centrífugo al sentimiento: moción = emoción. Más allá de los mecanismos y técnicas estructurales, estilísticas, la calidad tonal de Vallejo y Neruda deja un rastro inconfundible y con escasas excepciones deplorable en las últimas promociones: detrás de un aparatoso bolero, la cadencia de todo un canto gregoriano. Menos evidente, pero igualmente raigal resulta la huella de Octavio Paz. El mexicano es clave de la modernidad (también de la mera actualidad) como lo fuera hace más de medio siglo el nicaragüense Rubén Darío: dos poetas centrales aún en términos de espacialidad continental. A diferencia de Darío, sin embargo, Octavio Paz podría ser clasificado como *hot media,* para aprovechar una terminología también rigurosa y oportunamente moderna: a través de la escritura *(cool media),* un mundo táctil que extiende el ojo como piel, porosidad. Eléctrica, violenta y a la vez fugaz, voz (presencia) tanto como escritura (huella), alternante en sus modulaciones y significaciones, capaz de reconciliar la sacralidad mítica de la poesía y la objetividad (a veces funcional) de la tecnología, es decir, capaz de aprovechar tanto el silencio paradisíaco como la mudez o sordera de los objetos, la poesía de Octavio Paz aporta un tono poco exclamatorio aunque vertiginoso como ninguno: poema-ensayo, metapoema, topoema. La escritura se propone (impone) como metáfora de la escritura misma sin menoscabo de la tangencialidad material, la «muchacha real» que sume en el presente como perpetuidad y la «mierda abstracta» que corroe y mide la existencia como transcurso. Su rastro no se da como posibilitación de escuela, de servilismo, de academia, sino como insurgencia, reto, taller. Es saludable, en este sentido, precisamente porque plantea una radical apertura hacia la textualidad —el mundo también es un texto, por supuesto— y una actitud (desesperadamente) crítica desde el lenguaje tanto como autocrítica por parte del lenguaje mismo. Cabe agregar por lo menos otro ejemplo de tonalidad como complemento o contraste: la de Nicanor Parra. Diría él: antipoemas —sugiere de por sí la voluntad de espectáculo y el obvio (¿y ya nulo?) valor entremesil: la antipoesía vale cuanto tiene de *happening,* o sea, la representación de la obra más que la obra en sí. (Por representación entiéndase tanto la lectura como la ilustración de los textos: sin la voz-actuación

de Parra uno de sus últimos poemarios, *Los profesores,* resulta absolutamente deplorable, sin dibujos y demás aportes escenográficos los ¿epilogales? *Artefactos poéticos* son, y no pretenden otra cosa, costosas tarjetas postales.) Con Parra se asiste al automatismo de la torpeza: incorpora lo cotidiano, pero no supera la cotidianidad. Si en Paz la modernidad es círculo, concentricidad, circuito, en Parra es *ring* de boxeo o de circo. Y sin embargo, su huella es evidente: el público que asiste a sus funciones (textos) constituye una decepcionante falange de pequeños antipoetas. Los asistentes (casi religiosamente) se convierten en malos o no tan malos actores. Y eso en la medida en que un (siempre pudoroso) *streaker* es actor. Inexplicablemente opacado por estos antipoetas, el abuelo auténtico y (sin duda más) actual: Vicente Huidobro, su Altazor antipoeta y (sobre todo) mago.

Humberto Díaz Casanueva es uno de estos poetas de marcada tonalidad, quizá el menos conocido. En oposición al tono del también chileno Parra, que se ampara en una teatralización o montaje escenográfico del lenguaje como situación, el suyo posee un raro dramatismo. No es casual el término: el grado de inteligibilidad de sus mejores textos depende de ciertas lecturas o patrones míticos, epistémicos, entre los que resalta —personaje y texto— el *Fausto* goethiano, tanto por la presencia o complicidad demoníaca como por la voracidad de luz, contraposición objetivada en la intensidad monologal o dialogal a base de exclamaciones e interrogaciones.

Humberto Díaz Casanueva nació en 1908. Ha sido embajador de Chile a Ginebra, Roma, Algeria. Recientemente —hasta septiembre de 1973— fue representante permanente ante las Naciones Unidas. Su obra se inicia en 1926 con *El aventurero de Saba.* Desde entonces ha publicado *Vigilia por dentro* (1931), *El blasfemo coronado* (1940), *Réquiem* (1945), *La estatuta de sal* (1947), *La hija vertiginosa* (1954), *Los penitenciales* (1960), *El sol ciego* (1966) y *Sol de lenguas* (1969). En 1970, al recibir el Premio Nacional, la Editorial Universitaria publicó su *Antología poética.*

Hace quince años, Rosamel del Valle señaló que la experiencia poética de Díaz Casanueva surgía de una *violencia creadora* con que buscaba y lograba una poesía distinta: «... es una poesía donde libertad de espíritu e intranquilidad de espíritu evocan el símbolo de la espada flamígera. El fuego ofrecido es un fuego terrible y nos congraciamos con él nada más que a golpes de meditación y vacilación» (1). *Vigilia por dentro* asegura, por ser poesía gnoseológica, con representaciones simbólicas o alegóricas, se colocaba fuera de la tradición poética chi-

(1) «La violencia creadora. Poesía de Humberto Díaz-Casanueva» (Santiago de Chile, Ediciones Panorama, 1959), p. 166.

lena. Al abrir una nueva posible vertiente, el poeta entra a formar parte de otra tradición —Huidobro, Mistral, Neruda— no ya chilena, sino continental. La trayectoria y eventual significación de su obra, compacta y segura como pocas, está por determinar; reacio a las maniobras autopropagandistas, no son numerosas las aproximaciones a su poesía. El mismo, sin embargo, ha aportado ciertas claves. Una de ellas, indicio de su *sistema*, resulta de inmediato interés, ya que establece el punto de partida que posibilita la tonalidad y el dramatismo indicados: «Algunos han dicho que yo transcribo filosofía en mis poemas. Jamás he podido escribir con planes abstractos o ideas metafísicas deliberadas. Todo se inicia en un estado de ánimo que se va expandiendo en asociaciones» (2).

El poema, pues, es el espacio virtual donde se desarrolla vertiginosamente cierto estado de ánimo. La expansión —por asociaciones— se da en base a la contigüidad que la emoción establece entre sensaciones y objetos, entre el yo y su amenazante y enigmática periferia: el mundo tanto como el yo mismo. El asombro colinda con la impotencia y entonces el texto transcribe diálogos presentidos, posibles, rituales; diálogos entre voz y escritura, entre el ser como presencia y el ser como huella, entre sueño y vigilia, entre lengua y ojo, entre exclamaciones y preguntas; diálogos con Alguien —Esfinge, Dios, Tú— que ya no responde; monólogos —Job, Fausto, Segismundo, Zaratustra— en que la intensidad se refugia en la duda misma y el lenguaje pulsa y precisa como para un epitafio siempre tardío o prematuro. «Entonces comprendo —escribe— que mi quehacer ha sido concitar la vida increada, / Alargar en mi soledad mi cola de sirena, / Cubrir mis ojos de moscas negras, / Alzar con artimañas un muñeco adusto en el torbellino» (3). El lenguaje de la tentación se convierte en el lenguaje de la condenación, aunque el quehacer del hombre como Semejanza —el que crea y se crea— muestra la singular más torpísima virtuosidad de un violinista tocando enormes panderetas: «Es domingo / Tengo que esperar que sea / lunes / Mis cabellos barren de nuevo / la tierra / mi palabra es la abeja / tragada» (4).

Este estado de ánimo en expansión determina el tono o transfondo (única versión posible de los clásicos marcos formales); su desarrollo por asociaciones determina asimismo un tipo de estructura elástica en cuanto a *ex*tensión y a la vez rigurosamente calibrada en cuanto a *in*tensión, o sea, una estructura de variable horizontalidad pero de

---

(2) Ibid., p. 15.

(3) Díaz Casanueva, «La estatuta de sal» (Santiago de Chile, Editorial Nascimiento, 1947), p. 60.

(4) Díaz Casanueva, «Los penitenciales» (Roma, Carucci-Editore, 1960), p. 63.

una proyección vertical ajustada a la incesante indagación del ser como intimidad desamparada y origen, orilla. El tono se apoya básicamente en cuatro —todo número es arbitrario— mecanismos: la exclamación, la interrogación, la imagen y (últimamente) la dispersión tipográfica.

El primer libro de Díaz Casanueva, *El aventurero de Saba,* lo sitúa de lleno en las corrientes de vanguardia; lógico que hallara en las imágenes —y símiles y metáforas— el centro de irradiación del poema: «El aventurero de Saba tantas cosas que no dice todavía / Cierra su abanico de imágenes / El tiempo desciende como un párpado / ... El viento sacude el buque quiere encender las velas» (5). Lo notable es que desde entonces ha usado intensivamente la imagen, imágnes muchas veces bíblicas o religiosas, pero tratadas con violencia o extrañeza típicamente vanguardistas. La imagen, precisamente por lo que tiene de estatismo, servirá como conducto revelador del inmutable fondo humano. Así la bíblica *estatua de sal* adelanta consideraciones esenciales:

> *No puedo mirar hacia adelante ni tampoco hacia*
> *atrás, la cifra que crece en la materia me destruye,*
> *ah mundo desencadenado, el deshielo llega a mi*
> *corazón y nada puedo asir.*
> *Soltadme, seres de la embriaguez primordial,*
> *restituidme al dulce tiempo humano, roto está el*
> *lienzo escrito agorero que el ángel de la sangre*
> *y el ángel del sueño extendieron para enjuagar mi*
> *rostro* (6).

A la poesía que proyecta al hombre como ser circunscrito por los hechos, la historia, sea el héroe de la antigua épica o el patético antihéroe de la poesía anecdótica, otra poesía opone el hombre como circundante a su propia historia, fabuloso círculo expansivo que la diamétrica linealidad histórica jamás toca o corta. La confrontación: anécdota *versus* imagen. Adviértase que cuando la anécdota (uno) se da como arquetipo (Uno) es también imagen y que la imagen (uno), en este sentido, no es sino la superficie inmediata del símbolo (Uno). O sea, la imagen posibilita una visualización del poema como trasfondo, como estructura mítica.

La dispersión tipográfica, patente sobre todo a partir de *Los penitenciales,* facilita una cabal visualización topológica del poema y contribuye así a una captación más inmediata y más henchida de resonan-

---

(5) «El aventurero de Saba» (Santiago de Chile, Ediciones Panorama, 1926)

(6) «El blasfemo coronado» (Santiago de Chile, Ediciones Intemperie, 1940), p. 72. [Estas imágenes y consideraciones se condensan en una obra posterior, «La estatua de sal».]

cia. La palabra surge en medio del silencio; ese silencio significativo queda añadido al texto mediante la dispersión (el blanco) y tiene funcionalidad de signo, de gramática. El silencio se establece como pausa (tiempo) y salto (espacio) que liga y desliga los núcleos de palabras, añadiendo, además, dinamismo al texto al incitar a una mayor verticalidad (vertiginosidad) en la lectura. A diferentes maneras de proyectar la escritura, diferentes maneras de captarla, de leer. *Los penitenciales,* desde este punto de vista topológico, es hito clave en la poesía de Díaz Casanueva, aportando lo que quizá constituya ese elemento que permitirá una mayor difusión de su poesía, ya que *de hecho* se da como difusión de su poema. La densidad de la poesía halla como complemento y vehículo la difusión del poema. El territorio, diría Korzybski, con su mapa. Porque el fondo —irremediablemente— se proyecta mediante la superficie. La dispersión, pues, presenta al poema como (una más perceptible) imagen del poema mismo. La tipografía se alía con la simbología. Por otra parte, esta propensión a la imagen como elemento totalizante se limita a cumplir en los niveles más básicos lo que de por sí es el factor esencial del quehacer poético en Díaz Casanueva. Su obra no es sino un continuado esfuerzo por manifestar al ser, por desocultarlo, dándole opacidad a través de una primera persona pronominal que se instituye como alegoría del Hombre. Como imagen, pues. Sólo que esa manifestación, a partir de *Los penitenciales,* adquiere mayor inmediatez y por lo tanto logra —como anunciación, anuncio: habla un arcángel profano— mayor efectividad. Compárense, por ejemplo, los primeros versos de (1) *El blasfemo coronado* y (2) *Sol de lenguas;* en éste, la manifestación del ser, mediante la complicidad de la superficie, de la disposición tipográfica, es casi táctil:

Entre las bestias grandes el
hombre obra con soberbia porque
está solo, sus propios gritos
lo despiertan y como un timbalero
mueve el corazón para anunciarse
sobre el mundo: alabemos al hombre.
sus raíces pongamos arriba y
mezclemos con la luz.

Heme aquí
Abrazado a mi lecho
Sofocado por mi respiración.

Hay un considerable número de exclamaciones e interrogaciones en la poesía de Díaz Casanueva. El dato es revelador tanto de su manera de concebir la poesía como de su manera de realizarla. El acto poético traspasa la realidad oclusiva en pos de la armazón pura, las prefiguraciones de la eventual Unidad:

Tal vez porque estos repetidos sueños tiran
de la nada esa parte mía que todavía no tengo,

La unidad de mi ser no consigo aún a costa de mi
propio destino.
Mi cabeza tuvo una salida que daba al gozoso barro,
pero crueles sueños me decapitan.
Y está temblando la blanda cera que inútilmente
junto al fuego busca forma.
Este es el testimonio doliente del que no puede
labrar sus formas puras,
Porque se lo impide su ser hecho de peligros y
cruel sobresalto (7).

La Nada es aquí la Casa, el centro de reconciliación entre lo objetivo y lo subjetivo. Apunta Fernand Verhesen al presentar su reciente traducción de Díaz Casanueva: «Toute la poésie de Díaz Casanueva est oscillation entre un démantèlement tragique, une poussée irrésistible vers le Rien, une accession au Rien, et dans le même espace, une création constante de l'*être.* Le poème est perpétuelle rupture, dislocation, faille vertigineuse, sondage des origines, et remontée soudaine discontinue, mais affirmative de la réalité de l'*être, du devenir»* (8). De ahí el constante asombro en sus poemas: tiene que encontrarse buscándose, preguntando y preguntándose si Alguien lo ha visto: «¿Dónde estoy / En qué parte secreta de mí / Me extiendo hasta no ser / Siendo sin embargo lo que soy?» (9). Dice: «Sólo el instante es humano» (10), y sin embargo sabe que resulta imposible extender ese instante hasta que no quepa en la memoria. El instante resultará ominosamente totalitario:

Estas manos estos
Pies
Ya no puedo alcanzarlos
Estos ojos
se me van sumiendo
Estos oídos
Ya no están afuera (11).

La percepción conlleva al mundo de las exclamaciones: «Miro morir y me / contamino» (12). El instante (ya) pasa a ser lamento (Ay). Las dos letras: a, y, alternando sus posiciones, son claves (13). Quizá

(7) «Vigilia por dentro» (Santiago de Chile, Editorial Nascimiento, 1931), p. 10.
(8) «Le chat de la conjuration» (Bélgica, Le Cormier, 1972), p. 8.
(9) «Sol de lenguas» (Santiago de Chile, Editorial Nascimiento, 1969), pp. 18-19.
(10) «El blasfemo coronado», p. 16.
(11) «Sol de lenguas», p. 19.
(12) Ibid., pp. 34 y 35.
(13) Más detalles sobre este aspecto de la poesía de Díaz Casanueva en «Mito e imitación: la poesía como manifestación, el poema como biografía». «Papeles de Son Armadans», núm. de mayo 1974.

este mínimo detalle sea el mejor indicio de su inusitada facultad: en la reciente poesía hispanoamericana —o española— no hay quien pueda exclamar tan desaforadamente sin comprobar el riesgo de la oquedad y el ridículo. Conjuración, blasfemia, grito: textos que dependen de la inmediatez de la voz (presencia) más que de la escritura.

El poeta es nuevamente el mago, el hechicero, que reúne a vivos y muertos, es quien pregunta (exclama) ante los muertos por los muertos: la modulación de su voz permite el diálogo con los dioses, padres de los antepasados. Su voz inicia la danza. De ahí, sin duda, la abundancia de exclamaciones e interrogaciones. Estas fórmulas incantatorias son —¿inconscientemente?— parte de la estrategia estructural (parangón de la estrategia ritual): agitan los largos textos, los hacen sonar como fetiches o campanillas. Si las imágenes tienden a inmovilizar la lectura, brutalmente a veces, estos signos de puntuación cargados de afectividad la precipitan. Ojo contra lengua, ojo con lengua. El poema retoma su impulso o raíz oral, de época en que se daba como conjunción de palabra, voz y danza. Quizá en estas interjecciones y preguntas Díaz Casanueva ha hallado la solución —su solución— a lo que él concibe como problema actual: la pugna entre poema y canción. «La escritura —escribe— ha enriquecido al poema, dándole una extraordinaria fuerza penetrante y expresiva, pero convirtiéndolo, desde que desapareció el último trovador, en un valor individual, comunicación directa entre autor y lector, lo que demanda un esfuerzo de la inteligencia y un cultivo de la sensibilidad. Como si lo culparan de sordomudez, el poema escrito, en un mundo dominado por poderosos estímulos audiovisuales, busca el apoyo de la recitación, el disco, la dicción radiofónica, la colaboración con la música» (14).

En las agolpadas preguntas e interjecciones se advierte la sombra del monólogo fáustico. No es éste un mundo de respuestas, fugaces siempre; todo esfuerzo por responder sería tan vano como morder la luz o pisar el trueno. No es otro el esfuerzo, sin embargo: «Como el que pregunta en sueños y no es entendido... así voy en pos de terribles signos» (15). De hecho, los diferentes momentos en esta poesía corresponden a las diferentes preguntas que acierta a formular. Y todas —algo arbitrariamente— podrían reducirse a una: «¿Quién soy, pues —habla Fausto—, si no puedo conquistar esa corona de la humanidad a que aspiran todos mis sentidos?» (16). La misma pregunta asoma en la

(14) Díaz Casanueva: «Pugna entre poema y canción», «El Mercurio» (24 de noviembre de 1968)

(15) «El blasfemo coronado», p. 30.

(16) «Fausto» (Madrid, EDAF, Ediciones, 1970), p. 61.

poesía de Díaz Casanueva: «¿Quién soy / Tan parecido a lo que debiera ser?» (17). La primera persona se da como interrogación, misterio.

> *El blasfemo invoca sus potencias obscuras,*
> *rechaza las incitaciones de los hombres seguros,*
> *cubre de interrogaciones su Yo inmenso y destruye*
> *la ilusión del sujeto racional jugando al mundo.*
> *Anda vacilando entre el ser eterno y el instante*
> *humano que tiene su gloriosa esencia en su propia*
> *caducidad; pasa del presentimiento de la muerte*
> *a los hechos gozosos y crueles del prójimo, sigue*
> *un rastro entre las acechanzas del sueño, pero*
> *también entre las imágenes de los objetos y los*
> *hechos reales que nos rodean y nos configuran* (18).

Estas interrogaciones, pues, se remontan a la antigua tradición elegíaca —a la que, por cierto, Díaz Casanueva aporta dos textos fervorosos: *Réquiem* y *El sol ciego,* escritos en ocasión de la muerte de la madre y el amigo, Manuela Casanueva y Rosamel del Valle. Cada pregunta es un lamento, en el sentido menos circunstancial de la palabra. Sólo que los viejos tópicos medievales —el *Ubi sunt,* por ejemplo— aparecen en su función habitual:

> *Madre, ¿dónde estás? (Yo esperaré hasta que vuelvas,*
> *me dijiste).*
> *¿Dónde está la encina pura en que han hecho la alianza*
> *los hermosos pájaros?*
> *¿Dónde la gota de ternura del tálamo?, ¿la leona de*
> *los cachorros?* (19).

y también actualizados, en función de la primera persona. Así en el fragmento ya citado: «¿Dónde estoy / En qué parte secreta de mí / Me extiendo hasta no ser / Siendo sin embargo lo que soy?»; o en otros, por ejemplo: «Camino y me digo *dónde estoy,* mi yo cargado gime, como una atalaya quebrada lo arrastro» (20).

El enigma de la muerte suscita las preguntas: «La muerte no se halla entera a la hora de nuestra muerte, sabedlo amigos. / ¿Os falta mucho en las raíces? Prósperas han de ser y envuelta cada una en preguntas amargas, ellas salen del cuerpo y alargan nuestros hados» (21). Pero los muertos mismos andan preguntando (nos), ritualizando el enig-

---

(17) «Sol de lenguas», p. 21.
(18) «El blasfemo coronado», prólogo.
(19) «Réquiem» (Santiago de Chile, Ediciones Intemperie, 1945), pp. 15-16
(20) «El blasfemo coronado», p. 73.
(21) Ibid., p. 59.

ma. Y en ese mínimo instante que vive el hombre —al escribirse *La estatua de sal* (1947) o *«Los Nueve Monstruos»*, de Vallejo— se amontonan como nunca las preguntas:

Nunca el hombre ha golpeado tanto con su débil
lámpara la puerta poderosa,
Nunca sus leyes han sosegado menos el clamor
de sus imágenes,
Nunca ha sido el hombre más interrogado: «¿Hacia
dónde? ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Otra vez?
Y los muertos andan con teas, invernan entre
nosotros y preguntan: «¿Por qué morimos?» (22).

Al poeta le toca interrogar, interrogarse:

La nada que me espera
ha sido ya la
misma?
Torno si muero al fondo
donde puedo serguir siendo
ninguno
como si nada hubiera
sucedido? (23).

aunque en última instancia no halle respuesta alguna y, como el Orador de Ionesco, se reduzca a la más absoluta impotencia y tartamudez. El profeta se traga la palabra, mastica su propia lengua. Las profecías únicamente se cumplirán como epitafio, como «abeja tragada».

Humberto Díaz Casanueva es poeta de intensidad y tono inconfundibles. Su misión, la más exigente: «La poesía es para mí, ante todo, una disciplina a la que concedo un valor arcano, casi religioso, que va más allá de su propio contorno estético. En su sentido esencial se me aparece huidiza, velada, submarina, con pequeñas interruptas centellas. En su trascendencia, tiene mucho que ver con la tragedia del ser por el poder de revelación que se le entrevé. En su ejercicio, se me figura una cuerda tensa sobre un abismo».» (24). De hecho, ha asociado simbólicamente su palabra, su pregunta, al mundo del fuego: «Yo tengo una lengua que se ríe de su pasado, hija vana del sueño y elegida para brasa sobre el agua: con habla mojada llamo desde adentro.» O: «Muerde el grillo de los sueños hasta que grite como si se encandi-

(22) «La estatuta de sal», p. 23.
(23) «Los penitenciales», p. 75.
(24) Díaz Casanueva: «Poesía», en «Antología poética» (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970), pp. 44 y 45.

lara en tu destino y alarga tu oído de hombre que escucha sus remotos ecos, tu oído en que la muerte coloca una vieja brasa que sopla cada día » (25). Quemadura, exorcismo: la creación se da como abolición del tiempo, redescubrimiento de la palabra (silencio) anterior a la Caída. Escritura de asombro y culpabilidad, delata que el hombre deambula fuera del ciclo semanal de la Creación y el Paraíso, intenta atisbar al ser anterior al fatídico Octavo Día. Para ello el poeta (no) vacila entre revelación y comunicación. Opta por ambas alternativas. Como voz, como epitafio, como piedra. «Hablar aquí de una poesía profunda —escribe Rosamel del Valle— sería apenas una manera de hablar. Esta poesía tocada por el misterio, en plena intensidad y ajena a los histerismos de la angustia circunstancial, es la poesía dignificada, la palabra en ardor, estoico, el verdadero recogimiento del corazón que no incita al gemido sino a la dureza, al pavor inmóvil, que es lo más semejante al aliento de la muerte» (26). En su último poemario, *Sol de lenguas*, el poeta confiesa el impulso lítico, hierático, de su obra: «El silencio / Es un acecho de piedra dentro de / Los seres» (27). Ese silencio, ese acecho de piedra que asoma en cada una de sus palabras, extrañamente vincula el tono de su poesía con la antigua escritura hierática. El poema, actualización del jeroglífico.—*OCTAVIO ARMAND (40-40 Hampton St. NEW YORK. N. Y. 11373. U. S. A.).*

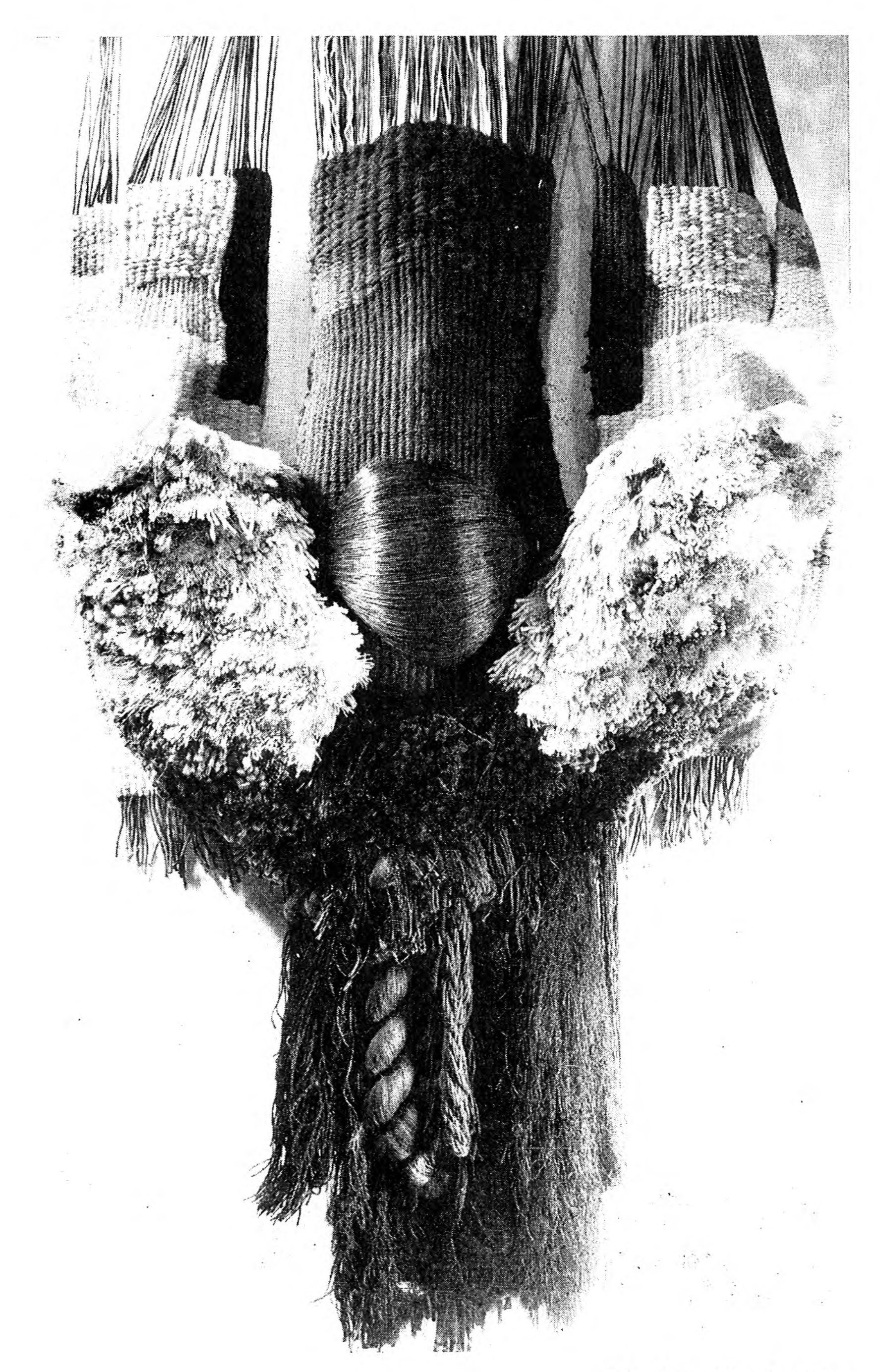
NOTAS SOBRE ARTE

DOS ARTISTAS BRASILEÑAS

Gladys Maldaun y Yolanda Rodrigues, acuarelista y escultora, han presentado una exposición de su obra en el Colegio Mayor Casa del Brasil. El trabajo de ambas artistas está basado en un dilatado aprendizaje, en un profundo conocimiento de sus técnicas respectivas e incluso en un intento de revolucionar el campo tradicional de las disciplinas artísticas.

Como acuarelista, Gladys Maldaun investiga con los colores y con su proyección, dedicando su esfuerzo a una temática que alterna entre los tipos brasileños con su mestizaje cultural y racial y las estampas

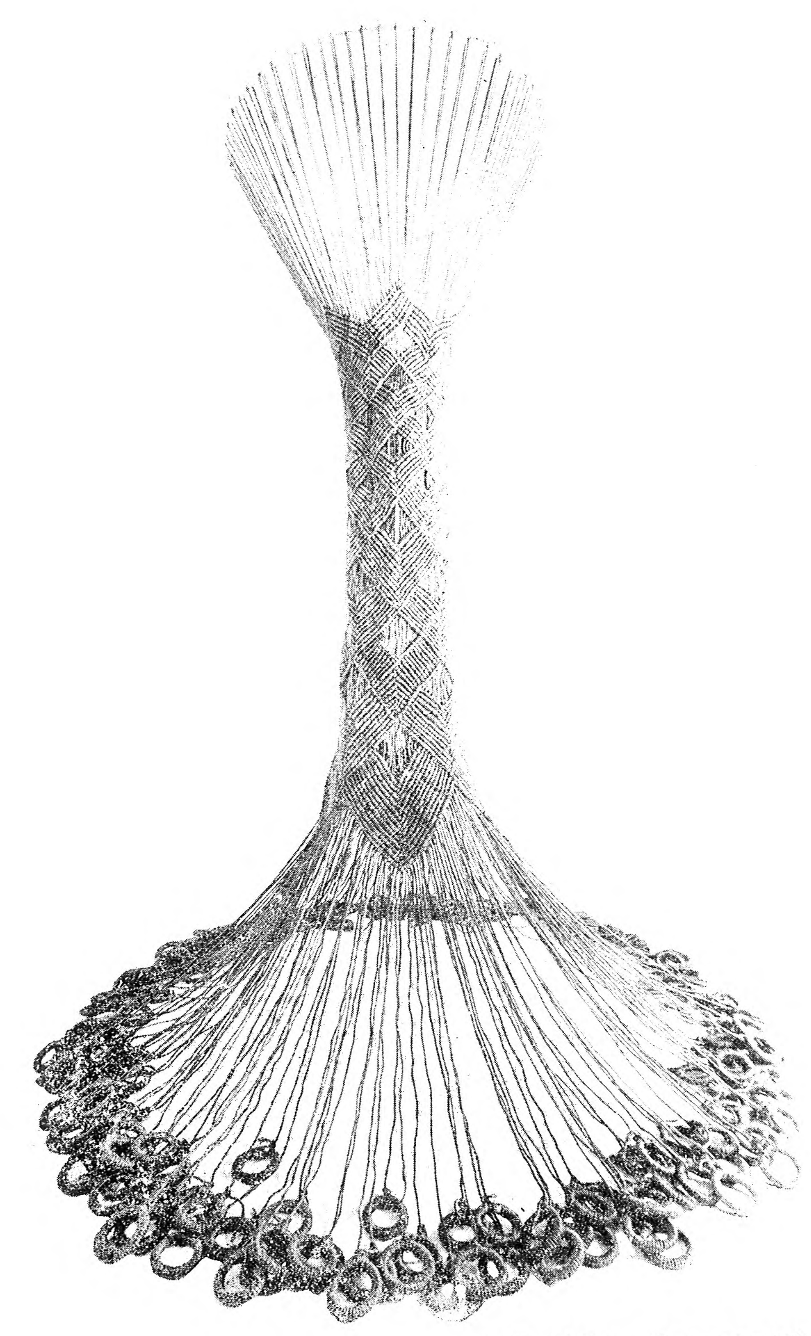
(25) «El blasfemo coronado», pp. 10 y 78, respectivamente.
(26) «La violencia creadora», p. 92.
(27) «Sol de lenguas», p. 51.



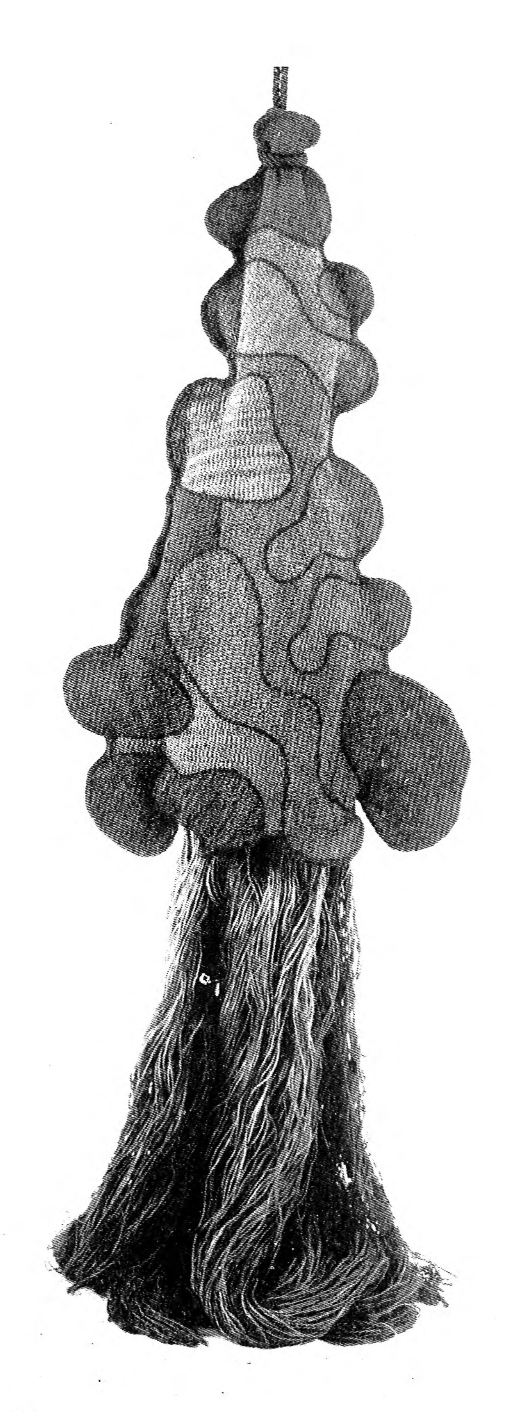
M.ª Asunción Raventos



Susana Rolando



Aurelia Muñoz: «Macra vegetal»



Susana Rolando



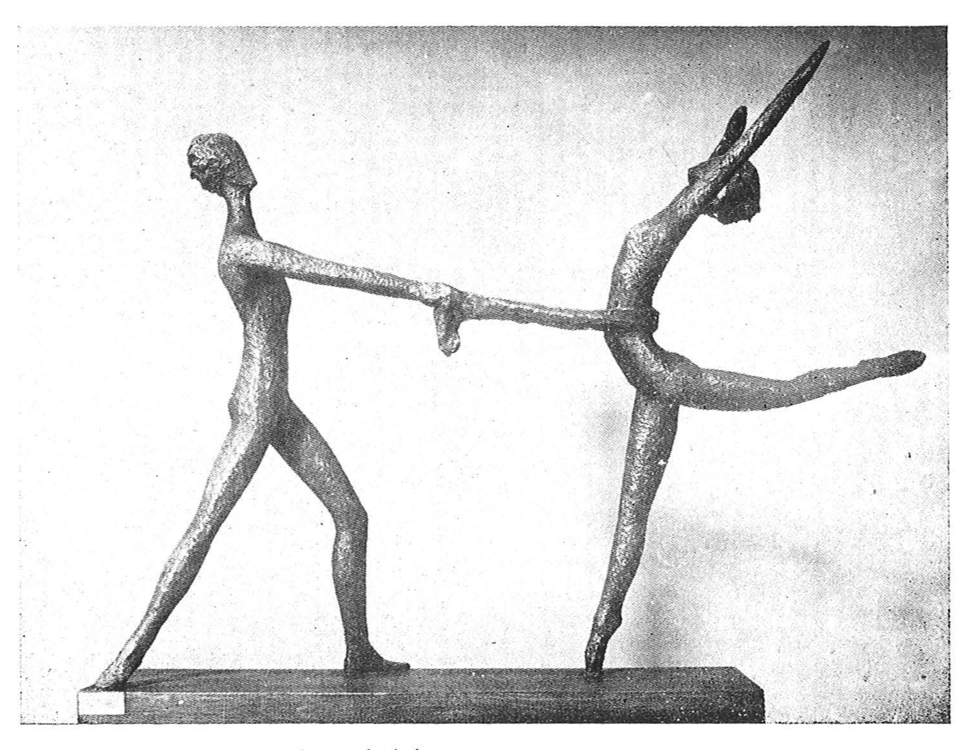
Gladys Maldaun: «Acuarela»



Gladys Maldaun: «Acuarela»



Yolanda Rodríguez: «Aquel amor»



Yolanda Rodríguez: «Libertad del amor»

populares españolas, tomadas casi siempre a partir de la atenta observación de personajes típicos. Despegando su trabajo sobre estas dos dimensiones, la artista crea un universo personal en el que contiene deliberadamente el color para evitar exuberancias y excesos, buscando, por el contrario, al armonioso equilibrio de un acuarelista clásico.

Nada en su obra es fruto de la improvisación: la composición, el dibujo, la utilización de la acuarela, incluso la valoración del papel como soporte plástico, son otras tantas preocupaciones que la artista enfrenta con atención y esmero. Al mismo tiempo en sus acuarelas realiza no sólo una narración de costumbres, ambientes y gentes, sino también una expresión de optimismo, de confianza en el futuro de una humanidad más fraterna, más volcada al diálogo y capaz de superar los valladares y dificultades que presentan las razas y otras fuentes de discriminación.

Yolanda Rodrigues es una escultora de inspiración y realización típicamente brasileña. Con la intrépida vitalidad que caracteriza su ciudad —Río de Janeiro— y su país entero, enfrenta una y otra vez diversos materiales, temáticas y formas de realización. Unas veces utiliza el alabastro para explorar formas constructivas, armónicas y rigurosas; otras emplea el mármol de Carrara en un tipo de realizaciones próximas a la escultura brutalista contemporánea. Pero también los ritmos del ballet y de la carrera de caballos la llevan a investigaciones en bronce de ágil silueta.

El empleo de algunas piedras brasileñas abre una perspectiva singular en su trabajo, en la cual integra el bronce con la piedra, creando figuras que representan y significan una simbólica integración entre la naturaleza brasileña y la tradición reflexiva occidental, porque la reflexión y la magia son los dos territorios que se enfrentan en estas obras, que se despliegan en su tarea y en su proyecto, que vienen a constituir en la obra de Yolanda Rodrigues una interesante página de la escultura brasileña.

TRES TENDENCIAS DEL TAPIZ ACTUAL

En la sala de exposiciones de los locales de Tapicerías Gancedo, en la calle del Almirante, de Madrid, se presentó días pasados una exposición que, bajo el título «Tres tendencias del tapiz actual, Tapices en el espacio», ofrecía obras de las artistas Aurelia Muñoz, María Asunción Raventós y Susana Rolando, en creaciones tridimensionales.

La exposición acreditaba el gran momento que en España viven las experiencias artísticas textiles, en las que se está desplegando la capa-

cidad creativa de algunos artistas realmente excepcionales, entre los que se cuentan las que con esta ocasión presentaron unas obras. El tapiz en manos de estas artistas deja de ser el instrumento destinado al recubrimiento de un muro para convertirse en una presencia y una forma en el espacio, para evocar objetos y establecer referencias a otras épocas de la humanidad, y así vemos que estos tapices se despliegan como formas escultóricas en una amplia gama de posibilidades de presentación y ofrecen la virtualidad y la realidad de un arte nuevo y autónomo, un arte textil liberado de los conceptos un tanto peyorativos de artes decorativas o artes menores, una forma de integración de la creación artística de grandes posibilidades ornamentales y que al mismo tiempo evidencia su capacidad de ser un factor de comunicación, un instrumento de comunicación de masas.

Aurelia Muñoz es una de nuestras artistas más acreditadas en este ámbito del arte textil, y en esta ocasión ha presentado una obra titulada «Indumentaria medieval» y otra titulada «Capa pluvial», que son otros tantos aciertos de concepción de formas, de investigación de planos y determinación del espacio mediante la obra textil. Integrando diversos materiales, como pueden ser los metales o la mica, Aurelia Muñoz lleva a cabo realizaciones textiles que forman auténticas cascadas, que vuelan como un pájaro inusitado o que se constituyen en complejos entramados casi vegetales. Unas veces sus tapices denuncian la tensión de las líneas, otras se presentan como soberbios árboles de singular apostura.

María Asunción Raventós presentaba, entre otras creaciones, una serie de obras en las que la robustez de la materia convertía el tapiz en símbolo de una realidad trágica o en evocación de un ritual de magia o brujería. Acentuando la energía, la consistencia, la tonalidad del material textil mediante formas de integración sabiamente dispuestas, María Asunción Raventós despliega unas obras que son a la vez estandarte y escultura, que participan de toda la tradición misteriosa que el objeto textil ha convocado a lo largo del tiempo.

La argentina Susana Rolando, nacida en Rosario, pero incorporada a la elaboración artística española y presente desde hace algunos años en nuestras más importantes exposiciones, ha ofrecido en esta ocasión en la exposición de Tapicerías Gancedo una serie de obras de corte escultórico, atribuibles en su concepción a grandes campanas de gigantesco badajo aptas para llamar a asambleas increíbles.

El ideario de estas tres artistas puede quizá sintetizarse en estas palabras que Susana Rolando escribió como síntesis de su obra hace unos años.

«Trabajo con fibras, hilos, cuerdas, madera. Con ellos trato de lograr dos propósitos.

»Comunicarme con mis semejantes a través de texturas, formas y valores.

»Producir una obra concreta que exprese por la mejor vía de que soy capaz, mis más profundos y auténticos sentimientos de alegría y temor, frustración y placer.

»Creo profundamente en la relación entre el ser humano y la tierra a la que de una u otra manera pertenece o sobre la que transita. Gentes, paisajes y animales: formas, colores, vegetales; todo deja impreso en lo más hondo de nosotros un universo mágico y mítico.

»Este es el mundo que intento dejar fluir al comenzar cada nueva pieza.

»A veces la vitalidad y la alegría producen estallidos de color y las fibras lo expresan libremente.

»Otras, las vibraciones se vuelven íntimas y un tanto secretas.

»Creo que la creación es un acto mágico del que no somos más que colaboradores conscientes unas veces y simples intermediarios otras.»

Esta es quizá la grandeza y la importancia de esta nueva tapicería que transforma absolutamente la ortodoxia impuesta por varios siglos de tradición tapicera. Reduciendo la distancia entre el tapiz de alto y de bajo lizo, cambiando el concepto y el contexto de cartón y la idea de creación pautada, el tapiz ha conquistado su tercera dimensión y puede incluso llegar a definir el misterio y la incógnita de una cuarta dimensión. Sustituyendo la superficie cromática inerte, el tapiz capitanea el espacio en que se inserta, define el entorno y realiza una oferta de formas para que el arquitecto de nuestros días pueda incorporar a sus creaciones magia, comunicación y arte a través de las concepciones textiles.—*RAUL CHAVARRI* (Instituto de Cultura Hispánica. Avda. Reyes Católicos. MADRID-3).

LOS ORIGENES DE SAN MANUEL BUENO, MARTIR

Varias han sido las fuentes de las cuales se han querido ver brotar los «enigmáticos problemas» de *San Manuel Bueno, mártir* (1). Solamente en el artículo de Eleonor K. Paucker, «San Manuel Bueno,

(1) Véase John V. Falconieri: «The Sources of Unamuno's 'San Manuel Bueno, mártir'», «Romance Notes» V (1963), 18: «It is a marvel that such a little novel could emanate from as many sources as those already proposed and others about to be proposed. Yet, well-con-

mártir: a possible source in Spanish American Literature» (2), se han señalado tres posibles fuentes: 1) *Reminiscencias Tudescas,* del colombiano Santiago Pérez Triana; 2) *Robert Elsmere,* novela de Humphrey Ward; 3) *Le Pere Hyacinthe,* biografía de Pierre Houtin.

Sánchez Barbudo insiste en el vicario saboyano del *Emile,* de Rousseau (3), aspecto que trata con cierta prudencia dados los pocos puntos de contacto entre los dos personajes.

José Alberich nos obsequia con otra posibilidad de Browning (4). Más bien que explicar la novela de Unamuno, esta nueva fuente parte de la discutida interpretación de la fe de don Manuel: «Según indicábamos al principio, *San Manuel Bueno* sólo presenta una coincidencia inicial con Bishop Blougram's Apology: en ambas obras se trata de ministros de la Iglesia que ocultan su incredulidad y persisten en su ministerio. Todo lo demás es diferente» (5). Dicha posibilidad se autoelimina, si es que no podemos atribuir tal característica a don Manuel.

A las propuestas anteriores, Falconieri añade tres más: 1) Un texto del *Enten-Eller* de Kierkegaard, citado por Unamuno en el prólogo a *San Manuel Bueno, mártir;* 2) *Björnstjerne Björnson,* «Detrás de lo humano», publicada en *Modern Continental Plays* (New York, 1929); 3) *La fe,* de Armando Palacio Valdés (6). Tal vez su más importante testimonio sea el reconocer que en el caso de *San Manuel Bueno, mártir,* muchas de las fuentes en lugar de contribuir al conocimiento de la novela, nos apartan más de ella (7). Pero sus sugerencias no parecen haber sido tenidas en cuenta por los críticos. Ricardo Gullón busca paralelos entre *San Manuel* y *El Maestro de Carrasqueda* (8).

Ciríaco Morón Arroyo concluía y analizaba la situación en 1964: «Ocho fuentes distintas se han señalado como posibles bases de inspiración de *San Manuel Bueno, mártir.* Comparadas estas fuentes con el contenido de la novela, es obligado concluir que a lo sumo han

---

sidered, this is a credit to the esthetic force of the enigmatic faith, the concept of theism, reason vs faith... It leaves one with such tantalizing sensations that it impels critics to seek its source in the belief that it will unravel all.»

(2) «Hispania», XXXVII (1954), 414-416.

(3) «Estudios sobre Unamuno y Machado» (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959), páginas 161-167.

(4) «El obispo Blougram y San Manuel Bueno. Divergencias sobre un mismo tema, «Revista de Literatura», XV (1959), 90-94.

(5) Ibid., p. 92.

(6) Artículo citado, pp. 20-21.

(7) Ibid., p. 21.

(8) «Autobiografías de Unamuno» (Madrid, Gredos, 1964), p. 352.

podido sugerir el protagonista y el tema, pero de una manera imprecisa» (9).

Basado en la fe de don Manuel, o falta de ella, también Santiago Luppoli encuentra un nuevo punto de contacto en su artículo *Il Santo,* de Fogazzaro, y *San Manuel Bueno,* de Unamuno (10). En conformidad con su fuente se verá en la necesidad de transformar la fe de don Manuel: «También se sustituye la Revelación por inspiraciones, visiones, o imaginaciones que responden a estados sentimentales o histéricos. Los motivos que mueven a defender en nuestros protagonistas la necesidad de la fe son de orden puramente material o utilitarista, ya que no creen en la vida eterna ni en lo sobrenatural» (11).

Más bien que asignar una fuente a *San Manuel Bueno, mártir,* Eleazar Huerta trata de excluir una en particular. Tras haber acentuado el origen bíblico de ciertas novelas de Unamuno, como el Génesis para *Abel Sánchez,* continúa especificando: «Con todo, hay novelas como *San Manuel Bueno* y breves relatos cual *Una historia de amor,* que provienen de otra cantera y siguen un peculiar proceso de concepción» (12). La nueva cantera para la primera de estas obras sería San Martín de Castañeda, tal como indica Unamuno en el prólogo.

Si nos hemos de empeñar en buscar una fuente que explique la novela, aquélla debe ser sin duda compleja si ha de responder a los múltiples aspectos de la obra. En todo caso, o no podemos limitarnos a una fuente, si la hay, o ésta ha de explicar los más aspectos posibles de la obra. En el caso de *San Manuel Bueno, mártir,* creo podemos contar con una fuente que explica la artística novela en su totalidad. Esta fuente es la biblia. A base de ella podremos hacernos también una idea de la fe de don Manuel, pues la fuente a que aludimos es utilizada con un plan preconcebido y muy bien trazado en las páginas de la corta narración.

Una de las primeras evidencias con las que se encuentra el crítico o lector de *San Manuel Bueno, mártir,* es la insistencia en la semejanza o casi identificación entre don Manuel y Jesucristo. El novelista nos lo deja saber ya desde el principio: «Y cuando el día primero de año iban a felicitarle por ser el de su santo —su santo patrono era el mismo Jesús Nuestor Señor—, quería don Manuel que

---

(9) «San Manuel Bueno, mártir, y el 'sistema' de Unamuno», en «Hispanic Review» XXXII (1964), 227.

(10) «'Il Santo' de Fogazzaro y 'San Manuel Bueno' de Unamuno», en «Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno», XVIII (1968), 49-70.

(11) Ibid., p. 66.

(12) «Unamuno novelista», en «Unamuno» (Universidad de Chile, Departamento de Extensión Cultural, 1964), p. 135.

todos se le presentasen con camisa nueva» (pág. 1.131) (13). Más adelante, vuelve a recordar que los feligreses, al oír a don Manuel, «era como si oyesen a Nuestro Señor Jesucristo mismo, como si la voz brotara de aquel viejo crucifijo» (pág. 1.132). También se menciona el influjo ejercido por «el santo varón evangélico» (pág. 1.138), hasta tal punto que Lázaro «se estremeció creyendo oír la voz de Don Manuel, acaso la de Nuestro Señor Jesucristo» (pág. 1.141). Partimos, pues, ya del hecho de que don Manuel, tanto en sus orígenes («su santo patrono»), como por su voz o actividad, es el protagonista, de la imagen de Jesucristo. Nuestra tarea consistirá en indagar si estas intenciones iniciales se mantienen constantes a lo largo de la novela. El hallazgo nos dará el interesante resultado de que la proyección inicial se desarrolla hasta cierto punto, y luego parece desvanecerse. Cuando esto tenga lugar, Unamuno introducirá otro prototipo bíblico, no Cristo, sino Moisés, y la novela tendrá otra perspectiva. Mas dejemos ya que el lector considere por su cuenta cada uno de los textos. En primer lugar, traeremos a colación los del San Manuel evangélico:

San Manuel (pp. 1130-31): *«¡Y cómo quería a los suyos! Su vida era... consolar a los amargados y atediados y ayudar a todos a bien morir.»*	*San Juan* 11, 3 y 5: *«Señor, he aquí el que amas está enfermo.* *Y amaba Jesús a Marta, a su hermana y a Lázaro.»*

Es bien significativo que el primero de los textos bíblicos nos resulte precisamente el que se refiere a Betania, que es el escenario de donde se saca la manera de actuar de don Manuel, el don Manuel evangélico. Pero los paralelos continúan:

San Manuel (p. 1131): *«Y era tal la acción de su presencia, de sus miradas, y tal sobre todo la dulcísima autoridad de sus palabras y sobre todo de su voz —¡qué milagro de voz!—, que consiguió curaciones sorprendentes.»*	*San Lucas* 7, 7; 5, 15: *«Di la palabra, y mi siervo será sano.* *Y se reunía mucha gente para oírle, y para que les sanase de sus enfermedades.»*

En otra ocasión, interpreta la escena de las bodas de Caná con el humor de don Manuel:

---

(13) «Obras Completas» (Madrid, Escelicer, S. A., 1967), II. En adelante citamos por esta edición.

San Manuel (p. 1131):

«Y alguna vez llegó una madre pidiéndole que hiciera un milagro en su hijo, a lo que contestó sonriendo tristemente:

—No tengo licencia del Señor Obispo para hacer milagros.»

San Juan 2, 1 y 3-4:

«Se hicieron unas bodas en Caná de Galilea; y estaba allí la madre de Jesús.

Y faltando el vino, la madre de Jesús le dijo: No tienen vino. Jesús le dijo: ¿Qué tienes conmigo, mujer? Aún no ha llegado mi hora.»

La objeción de don Manuel a la efectuación del milagro es bien parecida a la del Evangelio en cuanto no se dudaba en ambos personajes el poder de hacer milagros, sino tan sólo se expresa en términos la conveniencia de ello. Unamuno estaba bien al tanto de la interpretación que dieron a dicho relato los Padres de la Iglesia.

En otra ocasión, se mete con la justicia citando textualmente a su modelo:

San Manuel (p. 1132):

«La justicia humana no me concierne. 'No juzguéis para no ser juzgados, dijo Nuestro Señor'.»

San Juan 18, 36:

«Mi reino no es de este mundo.»

San Mateo 7, 1:

«No iuzguéis, para que no seáis juzgados.»

San Manuel (p. 1132):

«Comprendido; dé usted, señor juez, al César lo que es del César, que yo daré a Dios lo que es de Dios.»

San Mateo 22, 21:

«Y les dijo: Dad, pues, a César lo que es de César, y a Dios lo que es de Dios.»

Si en lo que decía don Manuel reproducía lo de Cristo, lo mismo sucedía con la impresión que daba al pueblo:

San Manuel (p. 1132):

«En el pueblo todos acudían a misa, aunque sólo fuese por oírle y por verle en el altar, donde parecía transfigurarse encendiéndosele el rostro.»

San Mateo 17, 2:

«Y se transfiguró delante de ellos, y resplandeció su rostro como el sol.»

De nuevo nos encontramos con otra frase que da más que nada a entender el espíritu o comentarios atribuidos de ordinario a un texto particular del Evangelio:

San Manuel (p. 1133):

«Escribía muy poco para sí, de tal modo que apenas nos ha dejado escritos o notas.»

San Juan 8, 8:

«E inclinándose de nuevo hacia el suelo, siguió escribiendo en tierra.»

Este texto, que a primera vista parecería contener divergencias textuales, es uno de los que más se pueden aplicar. La frase evan-

gélica, en efecto, ha sido interpretada como prueba de lo poco o nada que Cristo ha dejado escrito en contraste con su enorme labor para con la Humanidad. Don Manuel tampoco será famoso por su ciencia o escritos. En cambio, aparece como el elemento transformador de los personajes de su entorno y de todos los habitantes de Valverde.

La misión de don Manuel era la misma que había sido vaticinada por Cristo:

San Manuel (p. 1135):
«Debo vivir para mi pueblo, morir para mi pueblo. ¿Cómo voy a salvar mi alma si no salvo la de mi pueblo?»

San Lucas 1, 76, 77, 79:
«Y tú, niño, profeta del Altísimo serás llamado;
Para dar conocimiento de salvación a su pueblo;
Para encaminar nuestros pies por camino de paz.»

San Manuel vuelve a dar cumplimiento a este texto bíblico cuando, más adelante, se dice que no obraba por «arrogarse un triunfo», sino que lo hacía por la paz, por la felicidad, por la ilusión... «de los que le están encomendados» (pág. 1.141).

En su actitud para con los allegados y en lo que esperaba de ellos, también se parece bastante a su modelo:

San Manuel (p. 1136):
«—Hola, la hija de la Simona —me dijo en cuanto me vio—. Ahora a prepararte para darnos otra familia.»

San Mateo 16, 17, 18:
«Bienaventurado eres, Simón, hijo de Jonás...
Y yo te digo que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi ***Iglesia.»***

Hay algunas ocasiones en que la cercanía entre los textos es tal sin que por otra parte se citen directamente, que el novelista se ve en la obligación de determinar a quién se refiere. Tal sucede, por ejemplo, cuando se ve obligado a especificar la madre de don Manuel:

San Manuel (pp. 1136-37; 1146-47):
«Al clamar él en la iglesia las palabras de Jesucristo: '¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?, su madre, la de don Manuel, respondió desde el suelo: '¡Hijo mío!', y oí este grito que desgarraba la quietud del templo.»

San Mateo 24, 26:
«Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?»
San Juan 19, 25:
«Estaban junto a la cruz de Jesús su madre...»
San Mateo 27, 51:
«Y he aquí, el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo.»

En este caso no solamente se corresponden las palabras, sino las imágenes del escenario. Su madre «respondió desde el suelo», al igual que la de Jesús «junto a la cruz». El hecho de que conozcamos la historia personal del «¡Hijo mío!» en Unamuno, no quita ninguna fuerza a este paralelo. Angela, a su vez, desempeña el papel de evangelista: «Y oí este grito».

El comportamiento de Lázaro con don Manuel es asimismo muy semejante a la de otro indiano, en este caso un rico de Palestina, que ardía en el deseo de conocer a Jesús. Veamos algunas frases aunque demasiado resumidas:

San Manuel (p. 1139):
«Lázaro, por su parte, ardía en deseos —me lo dijo luego— de oírle don Manuel, de verle y oírle en la iglesia, de acercarse a él y con él conversar, de conocer el secreto de aquel su imperio espiritual sobre las almas.»

San Lucas 19, 2, 3, 4, 5, 6:
«Un varón llamado Zaqueo, que era jefe de los publicanos, y rico, procuraba ver quién era Jesús... Subió a un árbol sicómoro para verle...
Jesús le vio, y le dijo: Zaqueo, date prisa, desciende, porque hoy es necesario que pase yo en tu casa. Entonces él descendió a prisa, y le recibió gozoso.»

La oración de don Manuel es la misma que la de Cristo:

San Manuel (p. 1140):
«¡En tus manos encomiendo mi espíritu —rezó el santo varón.»

San Lucas 23, 46:
«Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu.»

Muchas veces la novela condensa en una descripción varios pasajes de la biblia, dando a ver con ello cómo don Manuel quería reflejar aquel espíritu en su totalidad:

San Manuel (p. 1141):
«El pueblo, al ver llorar a don Manuel, lloró diciéndose: '¡Cómo le quiere!'.
Y entonces, pues era la madrugada, cantó un gallo.»

San Juan 11, 35-36:
«Jesús lloró. Dijeron entonces los judíos: Mirad cómo le quería.»
San Juan 18, 27:
«Negó Pedro otra vez; y en seguida cantó el gallo.»

Este texto conecta dos episodios. El primero es el de la aldea de Betania donde Jesús resucitó a Lázaro y habla de la resurrección y la vida. Podría servirnos de clave para entender la «conversión» de Lázaro en la novela. El otro texto evoca un acontecimiento del que también se sirvió mucho el novelista. El amor del primero de los discípulos, Pedro, hacia su maestro Jesús no impidió la triple

negación a la que siguió el canto del gallo. El amor más declarado y la amistad más sincera no han podido eliminar la negación, así como el conocimiento más exacto de Dios por parte de Cristo se muestra compatible con la queja por parte de éste en el madero de la cruz. Estas dos notas serán las más destacadas en la fe de don Manuel. Y no estará demás añadir que ambas se refieren a momentos y a personas cumbres en la historia de la fe.

La novela nos da a continuación otro texto en apariencia enigmático, pero que también se sitúa a la base de las paradojas de una fe de adulto:

San Manuel (p. 1142):
«¡Bienaventurados los pobres de espíritu!»

San Mateo 5, 3:
«Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos.»

El adoctrinamiento que Lázaro recibe de don Manuel es no solamente evangélico, sino que va preparando la sucesión de su discípulo:

San Manuel (p. 1146):
«Ya sabes aquello de 'mi reino no es de este mundo'. Nuestro reino, Lázaro, no es de este mundo...»

San Juan 18, 36:
«Mi reino no es de este mundo.»

Reconoce con ello que su reino es el mismo que el de Cristo.

Al final se va identificando más y más con el maestro:

San Manuel (p. 1146):
«Y yo también puedo decir con el Divino Maestro: 'Mi alma está triste hasta la muerte'».

San Mateo 26, 38:
«Entonces Jesús les dijo: Mi alma está triste hasta la muerte.»

Y un poco más adelante:

San Manuel (p. 1146):
«Y cuando dijo lo del Divino Maestro al buen bandolero —'todos los bandoleros son buenos'—, solía decir nuestro Don Manuel aquello de: 'mañana estarás conmigo en el paraíso'.»

San Lucas 23, 43:
«En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso.»

Los extractos de la oración del Señor seleccionados en la novela son también sumamente reveladores:

San Manuel (p. 1147):
«Hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo...; y no nos dejes caer en la tentación, amén.»

San Mateo 6, 9-10, 12:
«Vosotros, pues, oraréis así: Padre nuestro que estás en los cielos...
Hágase tu voluntad, como en el cielo, así también en la tierra. Y no nos metas en tentación... Amén.»

Don Manuel parece seguir el ejemplo del Maestro hasta el último instante de sus días:

San Manuel (p. 1146):
«¡Y cómo sonó entonces aquel: 'Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?', el último que en público sollozó don Manuel!»

San Mateo 27, 46:
«Cerca de la hora novena, Jesús clamó en gran voz diciendo: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?»

Si se terminara aquí el relato novelesco, harían falta conocimientos de teólogo para comprenderlo del todo, pero la novela sería bien inteligible. Bastaría releer los textos citados para ver que Unamuno va entresacando los más vitales, que son también los más oscuros, de la vida de Cristo para dejar al descubierto las paradojas de la fe en un hombre que la tomó bien en serio. ¿Por qué se creyó el mismo Cristo abandonado? ¿Por qué estaba tan triste? ¿Por qué le negó Pedro después de las promesas más decididas de que tal no sucedería? ¿Por qué son bienaventurados los pobres de espíritu? ¿Por qué no nos contó Lázaro nada de la otra vida después de haber sido resucitado por Jesús? Estas y otras muchas preguntas forman parte de la misma esencia de la fe cristiana. Y también se sitúan en la base de la fe de don Manuel.

Pero lo curioso es que, ya a los pies de la tumba, todavía no nos deja en paz don Manuel confrontándonos con otro problema de la misma naturaleza. Se refiere a la época de cuando era niño y creía sin el apremio de las preguntas indicadas. Y luego añade: «Cuando me entierren, que sea en una caja hecha con aquellas seis tablas que tallé del viejo nogal, ¡pobrecito!, a cuya sombra jugué de niño, cuando empezaba a soñar... ¡Y entonces sí que creía en la vida perdurable!» (p. 1148). Y especifica de seguida que «para un niño creer no es más que soñar» (p. 1148). Así cree el pueblo muchas veces con una fe que nunca llega a madurar. A la fe del niño, del que sueña, se opone la verdadera, la del que la vive en toda su crudeza. Pero lo curioso es que la referencia a su fe de niño sirve para introducir el Antiguo Testamento que hasta ahora no jugaba gran papel en la fe de don Manuel. Ahora habla de su fe de niño

y también de cuando se callaba al rezar el credo. Y al mismo tiempo nos encontramos con otro escenario y otra figura bíblica cuya imagen va a reproducir don Manuel en adelante. Todos los textos bíblicos de que se hace eco la novela a partir de este momento son del Antiguo Testamento. El primero con que nos encontramos, además de las seis tablas relacionadas con su fe de niño, con la que quiere ser enterrado, es el de la duda de aquel que vio la cara a Dios:

San Manuel (p. 1148):
«Cuando los israelitas iban llegando al fin de su peregrinación por el desierto, el Señor les dijo a Aarón y a Moisés que por no haberle creído no meterían a su pueblo en la tierra prometida.»

Deuteronomio 32, 48, 49, 52:
«Y habló Yahvé a Moisés... mira la tierra de Canaán, que yo doy por heredad a los hijos de Israel... Verás, por tanto, delante de ti, la tierra; mas no entrarás allá, a la tierra que doy a los hijos de Israel.»

Empezamos, pues, con el tema de la duda (no el de la incredulidad). Desde este momento la figura bíblica es siempre la de Moisés:

San Manuel (p. 1148):
«Subió Moisés desde las llanuras de Moab al monte Nebo, a la cumbre del Fasga, enfrente de Jericó, y el Señor le mostró toda la tierra prometida a su pueblo.»

Deuteronomio 34, 1:
«Subió Moisés de los campos de Moab al monte Nebo, a la cumbre del Pisga, que está enfrente de Jericó, y le mostró Yahvé toda la tierra de Galaad hasta Dan.»

Y los ejemplos siguen multiplicándose:

San Manuel (p. 1148):
«Diciéndole a él: '¡No pasarás allá!', y allí murió Moisés y nadie supo su sepultura.»

Deuteronomio 34, 4, 5, 6:
«Yahvé le dijo: Esta es la tierra de que juré a Abraham, a Isaac y a Jacob, diciendo: a tu descendencia la daré. Te he permitido verla con tus ojos, mas no pasarás allá.
Y murió allí Moisés... y ninguno conoce el lugar de su sepultura hasta hoy.»

Aun cuando estos textos se refieran todos a Moisés, hay una continuidad de tema: la duda por parte del líder espiritual y las consecuencias que esto implica. Con todo, don Manuel se mantiene consecuente con la figura bíblica que representa. Actúa ahora no como Cristo, sino como Moisés:

San Manuel (p. 1148):
«Y dejó por caudillo a Josué. Sé, tú, Lázaro, mi Josué, y si puedes detener al sol detenle.»

Deuteronomio 3, 28.
«Y manda a José, y anímalo, y fortalécelo; porque él ha de pasar delante de este pueblo, y él les hará heredar la tierra que verás.»
Josué 10, 12:
«Dijo (Josué) en presencia de los israelitas: Sol, detente en Galaán.»

Lo más significativo de todo ello es que en estos textos del Antiguo Testamento se encuentra la respuesta al enigma de la fe de don Manuel. Este se muere sin remedio y para siempre. Pero resulta, según estos textos, que tal cosa sólo pasaba a los que habían visto la cara a Dios; en otras palabras, a sus amigos más íntimos. Examínese el siguiente texto:

San Manuel (p. 1148):
«Como Moisés, he conocido al Señor, nuestro supremo ensueño, cara a cara, y ya sabes que dice la Escritura que el que le ve la cara a Dios..., se muere sin remedio y para siempre.»

Exodo 33, 20:
«Dijo más: No podrás ver mi rostro; porque no me verá hombre, y vivirá.»

La razón por la que se muere don Manuel no es porque esté lejos de Dios, sino porque se ha consumido en su fuego como en la zarza ardiente de Moisés. Por la misma razón murió Moisés, y con todo la escritura dice de seguida que «nunca más se levantó profeta en Israel como Moisés, a quien haya conocido Yahvé cara a cara» (Deuteronomio 34, 10). Don Manuel ha conocido al Señor de ese modo, con la fe del adulto, y tiene que morir. Esto responde a una actitud tan peculiar como profunda de Unamuno con relación a la muerte: «Puesto que la muerte es el término natural de la vida, el camino natural de ésta es ir a aquélla, y su natural luz, la luz de su fin. Sólo se comprende la vida a la luz de la muerte. Prepararse para morir es vivir naturalmente» (14).

Es interesante también recordar que después de todos estos textos la novela nos vuelve al Nuevo Testamento para que no pensemos que se trata tampoco simplemente del Antiguo. Unamuno trata de integrar los dos en la fe del hombre. Nos encontramos, en efecto, con Blasillo junto a don Manuel y dando ocasión a que éste vuelva a actuar como «varón evangélico»:

---

(14) «Diario Intimo» (Madrid, Escelicer, S. A., 1970), p. 37.

San Manuel (p. 1149):

«Quería coger de la mano a Don Manuel, besársela. Y como algunos trataran de impedírmelo, Don Manuel les respondió diciéndoles:

—Dejadle que se me acerque. Ven, Blasillo, dame la mano:»

San Lucas 18, 15-16:

«Traían a él los niños para que los tocase; lo cual viendo los discípulos, les reprendieron. Mas Jesús, llamándoles, dijo: Dejad a los niños venir a mí, y no se lo impidáis.»

La aclaración de Angela da la tónica final. Esta acaba por poner en práctica lo que le enseñó don Manuel, es decir, la salvación en el pueblo y con el pueblo. Evitaba con ello el concepto individualista y purista de la fe. El purista es el que elimina la duda y otros elementos humanos que forman parte de la encarnación de la fe. Angela acaba aceptando y confesando un desprendimiento personal a favor del pueblo como lo había expresado San Pablo a favor de Cristo. Pero si recordamos el significado que el mismo San Pablo daba a la Iglesia (Ecclesia) como cuerpo de Cristo, no hay mucha diferencia:

San Manuel (p. 1152):

«El me enseñó con su vida a perderme en la vida del pueblo de mi aldea, y no sentía yo más pasar las horas, y los días, y los años, que no sentía pasar el agua del lago... No vivía yo ya en mí, sino que vivía en mi pueblo y mi pueblo vivía en mí.»

Gálatas 2, 20:

«Con Cristo estoy juntamente crucificado, y ya no vivo yo, mas vive Cristo en mí; y lo que ahora vive en la carne, lo vivo en la fe del Hijo de Dios.»

INTENTO DE EXPLICACION

La distribución de los textos bíblicos de la novela y el comentario con que los hemos ido acompañando nos muestran de qué se trata. Pero si nos resultaran insuficientes, contamos con otros textos que pueden contribuir a la explicación.

La primera aclaración, tal vez la más decisiva y clara, la hace el mismo Lázaro: «Porque hay, Angela, dos clases de hombres peligrosos y nocivos: los que convencidos de la vida de ultratumba, de la resurrección de la carne, atormentaban, como inquisidores que son, a los demás para que, despreciando esta vida como transitoria, se ganen la otra, y los que no creyendo más que en ésta...

—Como acaso tú... —le decía yo.

—Y sí, y como don Manuel. Pero no creyendo más que en este

mundo esperan no sé qué sociedad futura y se esfuerzan en negarle al pueblo el consuelo de creer en otro...

—De modo que...

—De modo que hay que hacer que vivan de la ilusión» (p. 1150).

Estas frases resumen toda la novela. En conformidad con ellas hay dos extremos que evitar: 1) El del inquisidor que monopoliza la fe con su propio criterio, como sería el caso del purista religioso o más específicamente el escolástico; 2) El del comunismo ateo que ni siquiera da derecho a creer. Lázaro propone la solución del término medio: que «vivan de la ilusión», dando a entender con la expresión la tensión inevitable del equilibrio entre dos fuerzas contradictorias que martirizó a don Manuel. Obsérvese también que de los «puristas» se dice que están «convencidos». Lo contrario tiene que incluir la duda, pero no la falta de fe o ateísmo. Don Manuel se nos presenta como el cura de la religión frente a la teología: «Poca teología, ¿eh?, poca teología; religión, religión» (p. 1150). ¿No da esto a entender que para él la teología ya había dejado de ser religión? En este caso tendremos que esperar una confesión de fe bien distinta, en apariencia, de las formulaciones escolásticas. Esto es lo que ha confundido a mucha gente.

Unamuno nos ha dado también su explicación en una carta del 31 de mayo de 1934 a Mme. Emma Henri Clouard, traductora de *San Manuel Bueno, mártir* al francés: «El Dios histórico, cargado de sales de siglos, es como el agua de la mar, impotable, y el Dios destilado, teológicamente puro, el de los tomistas —como ese archipedante de Maritain— es, como el agua destilada, impotable también. Con ambos se muere uno de sed» (15). San Manuel agoniza (no se olvide la etimología griega de esta palabra) entre el Dios griego de la teodicea y el Dios histórico de Valverde de Lucerna, impotable el primero por estar demasiado «destilado» e impotable el segundo porque tiene demasiada sal «de siglos». Con ambos se muere de sed, es decir, se muere en la búsqueda de la fe evangélica. Es una lástima que Carlos Solórzano no haya desarrollado este aspecto de la fe de don Manuel que, por otra parte, dejó plasmado en una frase tan escueta como exacta: «Para Unamuno a la fe se llega por vía de *negación.* Y ésto sólo se da en San Manuel: negación de una fe y de la otra, para quedar en el medio con la fe» (16).

Don Manuel no explica al pueblo esta complicación de lujo que él lleva dentro. ¿Para qué, si no va a entender? «El pueblo no entiende

---

(15) Citado por Manuel García Blanco en «Obras Completas» (Madrid, Afrodisio Aguado, 1958), XVI, p. 82.

(16) «Espejo de Novelas» (México, 1945), p. 104.

de palabras; el pueblo no ha entendido más que vuestras obras. Querer exponerles eso sería como leer a unos niños de ocho años unas páginas de Santo Tomás de Aquino... en latín» (p. 1151). El pueblo sólo entiende de obras. Y la teología se le presentaría como un palabrerío de Santo Tomás en latín. Como en la novela don Manuel está siempre expuesto a ser mal entendido por el pueblo, no se nos aclara del todo este aspecto teológico. Tampoco quiere Unamuno caer en algo parecido al tomismo y volver a destilar la idea de Dios. Es consciente de este peligro cuando hacer decir a don Manuel en cierta ocasión: «¿Y esto no es teología?» De todos modos la idea de la fe de don Manuel se deja ver con la suficiente claridad. Tenía que mostrar la fe con obras y éstas no pueden ser tan puras como los principios escolásticamente elaborados por Santo Tomás. Según este teólogo, en la fe no puede entrar la duda en cuanto al objeto. Pero ¿cómo explicar entonces las quejas de Cristo que la novela no se cansa de repetir? ¿Cómo explicar la duda de Moisés que no le permitió entrar con su pueblo en la tierra prometida? ¿Cómo explicar la fe de Moisés? San Manuel se queda en las obras incluyendo necesariamente en ellas esta duda. Estas obras son las que recibía el pueblo. Con ellas transformó a todos los que cayeron bajo su radio de acción: «Mi buena madre apenas si me contaba hechos o dichos de mi padre. Los de don Manuel, a quien, como todo el pueblo, adoraba, de quien estaba enamorada —claro que castísimamente—, le habían borrado el recuerdo de los de su marido» (p. 1129).

Los personajes más allegados al protagonista han llegado con su fe al nivel de don Manuel. Lázaro, interrogado por su hemana sobre el contento de vivir, contesta con la experiencia de Moisés: «Eso para otros pecadores, no para nosotros, que le hemos visto la cara a Dios, a quienes nos ha mirado con sus ojos el sueño de la vida» (p. 1150). La novela evidentemente no quiere resolver lo que tampoco la biblia ha dejado en claro sobre la muerte de los que han visto la cara de Dios. Pero eso era precisamente lo que buscaba Unamuno, enigmas verídicos en oposición a una idea de fe demasiado simplificada. Angela, cuando le llega el momento de describir su transformación, se expresa con la misma ambigüedad: «Yo no sé lo que es verdad y lo que es mentira, ni lo que vi y lo que soñé —o mejor, lo que soñé y lo que sólo vi—, ni lo que supe ni lo que creí» (p. 1152). Esta confesión de fe no es escolástica. Pero ¿deja por ello de ser fe?

Y por fin le llega el turno al autor, que también incluye su explicación. En primer lugar Unamuno no duda de que la paradoja de

San Manuel sea algo bien real: «De la realidad de este San Manuel Bueno, mártir, tal como lo ha revelado su discípula e hija espiritual Angela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad» (p. 1153). La fe de don Manuel revestía para Unamuno un realismo tal que superaba al de la conciencia que uno pueda tener de ella y de la existencia propia. A la misma conclusión llegó también Angela: «Mi conciencia... ¿Para qué tenerla ya...?» (página 1152). Si el realismo de don Manuel es más fuerte que la conciencia que ella tenía de la fe, ¿para qué tenerla? Con esta misma lógica lo llama «varón matriarcal» porque la hizo sentir lo que pertenece a los mismos fundamentos de la existencia. Esto lo consigna ya Angela al principio de la novela: «Quiero dejar aquí consignado, a modo de confesión y sólo Dios sabe, que no yo, con qué destino, todo lo que sé y recuerdo de aquel varón matriarcal que llenó toda la más entrañada vida de mi alma, que fue mi verdadero padre espiritual, el padre de mi espíritu, del mío, el de Angela Carballino» (p. 1129). Al final volverá a reconocer que este varón «nos enseñó a vivir, a sentir la vida, a sentir el sentido de la vida» (p. 1152). Y, por fin, termina con su explicación: «Creo que don Manuel, que mi San Manuel y que mi hermano Lázaro se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero sin creer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada» (p. 1152).

Resulta para mí incomprensible que Carlos Blanco Aguinaga llegue a afirmar que ninguno de los personajes resuelve el enigma: «No poseemos el secreto de la vida de don Manuel (¿es acaso "San Manuel"?); tampoco lo posee Angela, a pesar de que su nombre significa mensajera de Dios; ni tampoco Miguel de Unamuno, el descubridor del documento cuyo nombre, Miguel, significa "¿quién como Dios"?» (17). Angela, en efecto, explica, dentro de lo que cabe en el género, el contenido de su mensaje. Y lo mismo hace Unamuno e incluso Lázaro.

No estaría demás mencionar también algunos de los epítetos dados en la novela a la labor de don Manuel. No se dice allí que éste haya sido incrédulo o injusto. Pero se hace una referencia directa a «su verdad», su «piadoso fraude», «su divino, su santísimo juego» (p. 1152).

Y no olvidemos lo que se encuentra precisamente conectado con el significado de don Miguel. Unamuno recuerda al lector, en su mensaje final, cómo su «celestial patrono, San Miguel Arcángel

(17) «Sobre la complejidad de 'San Manuel Bueno, mártir', novela», en «Nueva Revista de Filología Hispánica», XV (1961), 587.

—Miguel quiere decir "¿Quién como Dios?", y Arcángel archimensajero—, disputó con el Diablo —Diablo quiere decir acusador, fiscal— por el cuerpo de Moisés y no toleró que se lo llevase en juicio de maldición, sino que le dijo al Diablo: "El Señor te reprenda"» (p. 1153). Y para que el lector no olvide fácilmente esta explicación clave, el autor añade: «Y el que quiera entender, que entienda» (p. 1153), otra de las frases tomadas directamente del evangelio. La aclaración no puede ser más expresiva. Se puede resumir de esta manera: Don Manuel hizo suya la supuesta duda o queja de Cristo en la cruz, integrando también la duda de Moisés en cuanto a la tierra prometida.

Pero ¿fueron Cristo o Moisés condenados por ello? Del «mayor de los Santos» no hace falta dar explicación. De Moisés, en cambio, se dice explícitamente que San Miguel Arcángel «no toleró que se lo llevase en juicio de maldición». Se salvó, pues, en su fe. Y lo mismo sucede con don Manuel.

No nos extrañe, por lo mismo, añade Unamuno, «que se llame novela al Evangelio» (p. 1154), dando a entender que le parece muy verídicamente reflejado en el protagonista de la novela. Confío en que tras el estudio de las fuentes y las consiguientes reflexiones, quede aclarado el enigma de San Manuel.

Tan sólo nos resta añadir algunas reflexiones sobre la metodología e ideología utilizadas. Unamuno hizo en esta novela algo muy concreto de la fe. Tal era su método como lo fue para otros existencialistas. Kierkegaard dice en una página de su diario: «Lo que importa es encontrar una verdad que sea verdad para mí; encontrar una idea por la cual yo pueda vivir o morir» (18). Para Unamuno esta «idea» es la fe que da vida. En el fondo, se trata del *fides quarens intellectum* de la famosa controversia. Es decir, para Unamuno «la fe es la prueba de la verdad de lo creído. Sólo la verdad puede imponerse con tal evidencia» (19). Esto excluye la aceptación cerebral de la verdad de la fe antes de que forme parte del hombre *(intellectus quarens fidem).*

Añadamos a lo de arriba que es bien claro que don Manuel quería adherirse al pueblo. Pero «¿qué hace la comunidad del pueblo sino la religión? ¿Qué les une por debajo de la historia, en el curso oscuro de sus humildes labores cotidianas? Los intereses no son más que la liga aparente de la aglomeración, el espíritu común lo da la reli-

---

(18) Véase Guillermo de Torre: «Historia de las literaturas de vanguardia» (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965), p. 673.

(19) «Diario Intimo», p. 63.

gión. La religión hace la patria y es la patria del espíritu» (20). Según este principio, don Manuel se unía al pueblo buscando religión y refugiándose en él de lo cerebral opuesto a ella. Los testimonios de esta índole se multiplican de la manera más obvia: «Si llego a creer, dice Unamuno, ¿para qué más prueba de la verdad de la fe?» (21), añadiendo luego una explicación que se aplica bien directamente a don Manuel: «La verdad de la fe se prueba por su existencia y sólo por ella» (22). Así, pues, don Manuel tiene fe. ¿Qué otras pruebas se han de buscar según Unamuno? Don Miguel gustaba repetir una frase del P. Faber: «La costumbre de creer debe llegar a ser más fuerte que la de apoyarse en el conocimiento» (23).

Y para no seguir repitiendo lo que me parece ya obvio, voy a citar otra frase del diario de Unamuno en la que da a entender lo consciente que era en cuanto a la manera como se formaron los evangelios y cuál ha de ser nuestro acercamiento a ellos a imitación de don Manuel en la novela: «El Evangelio es, en esencia, tradición oral; tradición oral fijada humanamente en un texto, cuyos primitivos códices son discutibles. Es el Verbo, la palabra y no la Ley, la escritura, quien encarnó entre los hombres.»

«Toda la vida cristiana de las generaciones se basa en una revelación divina oral fijada humanamente en escrituras, tradición y no en permanencia material. El espíritu vivifica, la letra mata» (24). Tal es la versión del evangelio que quiso revelar en San Manuel. En esta versión creía Unamuno. Nos debe por lo mismo servir de base para apreciar debidamente a *San Manuel Bueno, mártir.*—*ROSENDO DIAZ-PETERSON.* Foreing Languages and Literature Drake. University DES MOINES, Iowa 50311. U. S. A.

EL CUENTO «¡MALPOCADO!» (SOBRE TEMAS Y PERSONAJES EN LA OBRA DE RAMON DEL VALLE-INCLAN)

La bibliografía acerca de Valle-Inclán, modernista con un pie en la generación del 98, es abrumadora. Sin embargo, Ramón J. Sènder dice en su libro que es una lástima que el autor «no tenga todavía

(20) Ibid., p. 25.
(21) Ibid., p. 28.
(22) Ibid., p. 32.
(23) Ibid., p. 49.
(24) Ibid., pp. 91-92.

un estudio crítico digno de él. Por lo menos dentro de España». Según Sender, demasiada importancia ha sido atribuida a la parte caricaturesca, mientras «el problema de la expresión literaria» ha sido descuidado o desestimado (1).

Hay un enigma valleinclaniano: ¿quién (cómo) era don Ramón al fondo de su ser? Sender le conocía bien y habla de su inmensa soledad —y eso en una vida exterior llena de extravagancias (p. 9)—. Han hecho hincapié en lo estrafalario y en lo agresivo de Valle-Inclán, llegando hasta hablar de su megalomanía. Al decir de su amigo Sender, ésa no existía (p. 11): don Ramón era un alma refinada y aristocrática, llevada más tarde por las circunstancias a exponerse de varias maneras: burlescas y burlonas, irónicas y agrias. No quiso don Ramón ser marqués en la nueva o vieja Castilla, porque lo era más legítimamente que los blasonados. Si hubiera tenido la manía vulgar de los blasones, «habría tratado de un modo distinto a la aristocracia» (2).

Los estudios y tesis sobre nuestro autor, siendo tan numerosos y de autoría de especialistas en la materia, puede parecer muy atrevido presentar esa contribución, escrita por un filólogo que nunca fue grande admirador de don Ramón. Si mezclo mi voz en el coro, es en parte debido a una casualidad, a algo que me hizo estudiar a Valle-Inclán desde un ángulo determinado.

En mis primeros años de estudiante leí en una antología el cuento que se menciona en el título de este artículo (3). Sus pocas páginas me hicieron una fuerte impresión y las traduje para una pequeña revista. Allí quedó sepultado dicho cuento durante más de veinte años. Recientemente lo desahumé de entre mis papeles, y esta vez me decidí a examinarlo más de cerca. Sabiendo que la ternura (que yo encuentro en esta pequeña escena gallega) no es considerada como una característica de nuestro autor, me puse a leer —u hojear—

---

(1) Ramón J. Sender: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia.* Madrid (Campo abierto), 1965, p. 8. A la página 10 piensa que «todos preferían lo pintoresco de don Ramón: el fantasma, el mascarón de proa».

(2) Sender, p. 12. Vuelve al tema más tarde, donde critica a los estudiosos que tienen la tendencia a «desenfocar» la persona del poeta y a presentarlo bajo una luz desfavorable. El orgullo del autor de *Voces de gesta* se entiende como vanagloria; su integridad, como egoísmo, su inconformismo, como manía de singularidad» (p. 138). La biografía de nuestro autor tiene puntos poco claros, y él mismo no hizo nada para facilitar la tarea de los biógrafos; por ejemplo, en lo del brazo perdido. M. Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán,* Madrid, 1966, p. 60, piensa que a don Ramón le gustaba la mixtificación. Valle-Inclán vuelve de Méjico en 1893; algunos dicen que muy cambiado (sabemos poco de su evolución en estos años). Para este punto, véase la obra de Valle-Inclán *Centennial Studies.* Texas, 1968, p. 65. Al mismo tiempo que estaba trabajando en *Ádega,* preparaba *Tierra caliente* (¿libro de memorias?), piensa Luis S. Granjel en Homenaje a Valle-Inclán (1866-1966), correspondiente a CUADERNOS HISPANOAMERICANOS 199-200, pp. 24-25.

(3) Y. Carmen de Batlle: *Cuentos españoles.* París, 1930. Desgraciadamente, no se encuentra en esta antología ninguna referencia bibliográfica o relativa a las obras de donde se sacaron los cuentos.

su obra entera. A continuación reproduzco el cuento, de suerte que tengamos a ojo el texto interesante.

RAMON DEL VALLE-INCLAN: «¡MALPOCADO!»

La vieja más vieja de la aldea camina con su nieto de la mano por un sendero de verdes orillas, triste y desierto, que parece aterido bajo la luz del alba. Camina encorvada y suspirante, dando consejos al niño, que llora en silencio.

—Ahora que comienzas a ganarlo, has de ser humildoso, que es ley de Dios.

— Sí, señora, sí...

—Has de rezar por quien te hiciere bien y por el alma de sus difuntos.

— Sí, señora, sí...

—En la feria de San Gundián, si logras reunir para ello, has de comprarte una capa de juncos, que las lluvias son muchas.

— Sí, señora, sí...

—Para caminar por las veredas has de descalzarte los zuecos.

— Sí, señora, sí...

Y la abuela y el nieto van anda, anda, anda...

La soledad del camino hace más triste aquella salmodia infantil, que parece un voto de humildad, de resignación y de pobreza hecho al comenzar la vida. La vieja arrastra penosamente las madreñas, que choclean en las piedras del camino, y suspira bajo el manteo que lleva echado por la cabeza. El nieto llora y tiembla de frío: va vestido de harapos. Es un zagal albino, con las mejillas asoleadas y pecosas: lleva trasquilada sobre la frente, como un siervo de otra edad, la guedeja lacia y pálida, que recuerda las barbas del maíz.

En el cielo lívido del amanecer aún brillan algunas estrellas mortecinas. Un raposo que viene huido de la aldea atraviesa corriendo el sendero. Óyese lejano el ladrido de los perros y el canto de los gallos... Lentamente el sol comienza a dorar la cumbre de los montes: brilla el rocío sobre la yerba; revolotean en torno de los árboles, con tímido aleteo, los pájaros nuevos que abandonan el nido por vez primera; ríen los arroyos, murmuran las arboledas, y aquel camino de verdes orillas, triste y desierto, despiértase como viejo camino de geórgicas. Rebaños de ovejas suben por la falda del monte; mujeres cantando vuelven de la fuente; un aldeano de blancas guedejas pica la yunta de sus bueyes, que se detienen mordisqueando en los vallados: es un viejo patriarcal: desde larga distancia deja oír su voz.

—¿Vais para la feria de Barbanzón?

—Vamos para San Amedio, buscando amo para el rapaz.

—¿Qué tiempo tiene?

—El tiempo de ganarlo. Nueve años hizo por el mes de Santiago.

Y la abuela y el nieto van anda, anda, anda...

Bajo aquel sol amable que luce sobre los montes cruza por los caminos la gente de las aldeas. Un chalán asoleado y brioso trota con alegre fanfarria de espuelas y herraduras: viejas labradoras de Cela y de Lestrove van para la feria con gallinas, con lino, con centeno. Allá, en la hondonada, un zagal alza los brazos y vocea para asustar a las cabras, que se gallardean encaramadas en los peñascales. La abuela y el nieto se apartan para dejar paso al señor arcipreste de Lestrove, que se dirige a predicar en una fiesta de la aldea:

—¡Santos y buenos días nos dé Dios!

El señor arcipreste refrena su yegua, de andadura mansa y doctoral.

—¿Vais de feria?

—¡Los pobres no tenemos qué hacer en la feria! Vamos a San Amedio buscando amo para el rapaz.

—¿Ya sabe la doctrina?

—Sabe, sí, señor. La pobreza no quita el ser cristiano.

Y la abuela y el nieto van anda, anda, anda...

En una lejanía de niebla azul divisan los cipreses de San Amedio, que se alzan en torno del santuario, oscuros y pensativos, con las cimas mustias, ungidas por un reflejo dorado y matinal. En la aldea ya están abiertas todas las puertas, y el humo indeciso y blanco que sube de los hogares se disipa en la luz como salutación de paz. La abuela y el nieto llegan al atrio. Sentado en la puerta, un ciego pide limosna y levanta al cielo los ojos, que parecen dos ágatas blanquecinas.

—¡Santa Lucía bendita vos conserve la amable vista y salud en el mundo para ganarlo!... ¡Dios vos otorgue que dar y que tener!... ¡Salud y suerte en el mundo para ganarlo!... ¡Tantas buenas almas del Señor como pasan, no dejarán al pobre un bien de caridad!...

Y el ciego tiende hacia el camino la palma seca y amarillenta. La vieja se acerca con su nieto de la mano y murmura tristemente:

—¡Somos otros pobres, hermano!... Dijéronme que buscabas un criado...

—Dijéronte verdad. Al que tenía enantes abriéronle la cabeza en la romería de Santa Baya de Cela. Está que loquea...

—Yo vengo con mi nieto.

—Vienes bien.

Y el ciego extiende los brazos palpando en el aire.

—Llégate, rapaz.

La abuela empuja al niño, que tiembla como una oveja acobardada y mansa ante aquel viejo hosco, envuelto en un roto capote de soldado. La mano amarillenta y pedigüeña del ciego se posa sobre los hombros del niño, anda a tientas por la espalda, corre a lo largo de las piernas.

—¿Te cansarás de andar con las alforjas a cuestas?

—No, señor; estoy hecho a eso.

—Para llenarlas hay que correr muchas puertas. ¿Tú conoces bien los caminos de las aldeas?

—Donde no conozca, pregunto.

—En las romerías, cuando yo eche una copla, tú tienes que responderme con otra. ¿Sabrás?

—En aprendiendo, sí, señor.

—Ser criado de ciego es acomodo que muchos quisieran.

—Sí, señor, sí.

—Puesto que has venido, vamos hasta el Pazo de Cela. Allí hay caridad. En este paraje no se recoge una triste limosna.

El ciego se incorpora entumecido y apoya la mano en el hombro del niño, que contempla tristemente el largo camino y la campiña verde y húmeda, que sonríe en la paz de la mañana, con el caserío de las aldeas disperso y los molinos lejanos, desapareciendo bajo el emparrado de las puertas, y las montañas azules, y la nieve en las cumbres. A lo largo del camino, un zagal anda encorvado segando yerba, y la vaca de trémulas y rosadas ubres pace mansamente arrastrando el ronzal.

El ciego y el niño se alejan lentamente, y la abuela murmura enjugándose los ojos:

—¡Malpocado, nueve años y gana el pan que come!... ¡Alabado sea Dios!...

En mi estantería tenía desde hacía muchísimos años la «novela» *Flor de santidad* (con el personaje Ádega), en la edición Austral, tomo que también trae los *Coloquios románticos.* La lectura de *Flor de santidad* (del año 1904), leyenda llamada por algunos cuento, me ofreció otra vez la historia del niño lazarillo, pero ahora dividida entre tres capítulos de la cuarta estancia. En *Coloquios románticos* (de 1907) aparece una caterva de pobres y mendigos, parcialmente con nombres ya conocidos de antes, y que sostienen diálogos muy parecidos a los del primer cuento citado. ¿Cuál es la relación entre los varios textos?

Antes de proseguir debemos hacer hincapié en esta deliciosa «novela milenaria», toda ella escenificada en un ambiente distante, brumosa, arcaica y —dicho entre paréntesis— donde se nos presenta multitud de galicismos lingüísticos (4).

Encontramos aquí a un peregrinador-mendigo que dice estar a camino de Santiago. Llega a la venta donde trabaja, por el solo manjar, la pastora Ádega. Ella es ingenua y devota, una huérfana mansa que se deja maltratar por la ventera. Está hilando con las ovejas en torno, y todo da impresión de vetustez y de una tranquilidad donde no existe el tiempo. La ventera no tiene compasión para con el pere-

---

(4) No es mi intención tratar este aspecto aquí. Es un tema al cual vale la pena volver, a pesar de lo ya dicho por otros.

grinador: le echa fuera, y Ádega —como alma entrañablemente buena— le invita a dormir en el pajar. Tiene visiones y anhela por un libertador de sus males (ed. Austral, pp. 30 y 183). Después de la visita del peregrinador quiere huir, pero resulta que continúa esperando que él vuelva un día para rescatarla (pp. 44, 50 y 55). Al final llega el peregrinador, pero esta vez no se atreve a entrar en el pajar porque la ventera está tratando de remediar al *mal ojo* que mata a sus ovejas. Ádega se levanta en la noche y huye por los montes; allí encuentra el cuerpo rígido y muerto de su «libertador», lo que tiene un inmenso efecto sobre ella. La muchacha está oscilando entre dos polos: 1) o el de las manos velludas es el demonio; 2) o ella ha conocido a Dios Nuestro Señor y espera el fruto de la noche en el pajar (habla del niño Jesús, con el sol en la frente). No quiere más volver a la venta, sino que inicia su propia peregrinación. En todo sitio la conocen como la del mal cativo; nadie toma en serio lo que dice acerca de su preñez (sólo se dan cuenta de esto después de la romería). Una buena mañana se despierta al lado del sendero, por el que vienen la vieja y su nieto, y va en compañía de ellos. En la aldea, la vieja habla de su nieto a Electus, quien les manda a otro ciego (en este pequeño punto la conformidad con *¡Malpocado!* no es completa, pero sí lo es con *Coloquios).* Más tarde, Ádega sirve en un pazo y toma parte en otra romería. Allí encuentra nuevamente al niño lazarillo, quien le dice que ahora también su abuela anda pidiendo limosna (5).

Aquí hay mucha superstición: mal cativo, endemoniadas, milagros, curanderos, romerías, mal ojo, fuentes para sanar las ovejas. En estos relatos también se habla de tesoros ocultos y de un libro donde

---

(5) Rosa Seeleman, en un artículo muy interesante, llama a esta novela *the charmingly cruel book* [«Folkloric elements in Valle-Inclán», en *Hispanic Review,* 3 (1935), p. 104]. Según G. Díaz-Plaja *(Las estéticas de Valle-Inclán,* Gredos, Madrid, 1965, pp. 178-81). Ádega no arranca de la realidad cotidiana, sino que es una criatura mítica (habla de «mitomanía alucinatoria»). Trae a colación la Sibila Casandra, de Gil Vicente, la joven que «supone que ha sido elegida para ser virgen-madre de Dios». Pero Ádega no es virgen, y Sibila no lo «supone», sino que lo sabe positivamente (lo que le hace reaccionar, porque no le gusta el llorar de niños, el trabajo de la casa, etc.). Sender tiene otra opinión sobre la joven Ádega: «No hay nada místico en Ádega ni menos en el peregrino. En ella hay alucinación y epilepsia, y en él, la locura ambulatoria del que sabe que ha de morir en los caminos» (p. 17). Quiero citar un poco más del libro de Sender. Caracteriza *Flor* como «una de las pocas obras maestras que se contarán en este siglo cuando hagan el balance desde el siglo próximo...» Y continúa: «... fuera de España no se han enterado aún de que esa obra existe. No hay ninguna traducción» (pp. 97-98). En este punto habla de «tragedia», y vuelve (p. 101): *Flor* ofrece para él «el más vasto, noble, denso y trascendente planteamiento de tragedia de las letras españolas modernas». Sin embargo, admite que no es una verdadera tragedia, ya que Ádega y el peregrino son poco típicos: no podemos identificarnos con ellos (p. 117). Como es el caso en lo de la locura de Don Quijote, el ramo cativo de Ádega y la calidad de pícaro errático del peregrino «quitan a la narración la dimensión trágica». Hablando de la comparación *Flor - Sonatas,* no encuentra huella alguna de decadentismo en la primera [que no tiene «cualidades ni vicios» de las *Sonatas* (p. 100)].

están descritas las cosas nunca vistas. En *Flor* se trata del «Libro de San Cidrián». Hasta en el ambiente aristocrático de *Sonata de otoño* hay alusiones a esto, como cuando don Juan Manuel Montenegro dice: «... en el pazo te daré un libro antiguo, pero de letra grande y clara, donde estas historias están contadas muy por largo» (6).

El examen que emprendí acerca del tema planteado por el cuento citado y acerca de la figura Ádega que se cruza con el niño, andando los dos en busca de quien les ampare, me dio un ejemplo de la prácticas aliás, bien conocida de Valle-Inclán: se vale frecuentemente de los mismos personajes en varias obras. Se ha hablado de repeticiones, pero esa no es la palabra adecuada, porque se trata de algo mucho más importante. Don Ramón crea en su juventud a algunos de sus personajes más queridos y los re-crea (junto con el ambiente correspondiente) más tarde, o se sirve de ellos en otros contextos (7). Se me antoja a mí que mucho del «clima» de su primera época continúa viviendo en el autor, que es en cierta medida un imán que se ha apoderado de él. Todo en torno a *¡Malpocado!* constituye una excelente ejemplificación de tal aserción, y la sola intención del presente trabajo es subrayarlo debidamente.

Leyendo el cuento en la citada antología y después «descosido» en *Flor*, no es posible saber cuál es el origen o la versión primeriza. El cuento podría ser original, pero también podría ser un «zurcido» posterior, hecho por el autor mismo o por la autora de la antología (esta última posibilidad menos verosímil, mas para mí —luego después

---

(6) Encontramos en *Aromas de leyenda* (1907): «leyendo estaba en un infolio» (*Obras completas*, p. 1091). En todas estas obras nos hallamos en una tierra brumosa y lejana, con alarbios (elfos, duendes, gnomos) que guardan los tesoros. Aquí existen prodigios, aquí se da mucha importancia y fuerza a las fuentes y a los robles. En *Aromas*, donde hay unas líneas en gallego en varios poemas, se menciona Geórgica, un viejo penitente, peregrino, San Gundián (el santo), Brandeso. También parece haber alusiones de carácter autobiográfico, como cuando el «yo» del relato se hace soldado. En el mismo cuento se habla del viejo escudo del señor de Bradomín, Pedro Aguiar de Tor. Presentado por primera vez Pedro en *Crónicas galicianas* (véase nota en Díaz-Plaja, p. 193), tendrá su continuación o nueva incorporación en la figura de don Juan Manuel. Este último aparece en el cuento *Rosarito*, del año 1894 (Fernández Almagro, p. 28; también pp. 119-20). La primera vez que se le cita al marqués es en una obra muy temprana (y en un fragmento de 1901), en la forma Bradomín. Según J. L. Brooks, «Los dramas de Valle-Inclán», en *Estudios a Menéndez Pidal* (t. VII, Madrid, 1957, p. 184), don Ramón anhelaba ser otro Bradomín u otro Juan Manuel o una fusión de los dos, siendo don Juan Manuel «el único personaje simpático de toda la galería de Valle-Inclán, porque posee una humanidad de que carecen los demás». Hablando de *El rey de la máscara* (donde encuentra mayor «virtud narrativa»), Fernández Almagro piensa que aquí está «el germen del personaje que más adelante se llamaría Bradomín» (nota p. 43).

(7) Véase Brooks (p. 181) (citación de Ricardo Baeza). Pero Valle-Inclán no sólo re-creó a sus propios personajes. Dice A. Zamora Vicente: «Nos sobran testimonios probatorios de la debilidad literaria de Valle-Inclán. Aprovecha multitud de veces elementos de obras ajenas...» (en «Asedio a *Luces de Bohemia*», discurso leído en la Academia, Madrid, 1967, página 22).

de leerlo— era una solución que no pudo descartarse). En el montón de libros por mí estudiados en busca de esclarecimientos había muy pocas alusiones a él. Fernández Almagro fue quien me dio la certeza de existir realmente un cuento valleinclaniano sobre este tema, antecedente a su presentación o integración en *Flor*, ya que es del año 1902. Apareció en *El Liberal* como parte de un concurso, en el que ganó el premio por «su sencillez artística y pureza de estilo», características éstas que no llamaron tanto mi atención (8).

Rubio Barcia habla de un cuento *¡Malpocado!* sin más, y encuentra un paralelo temático en un niño que describió Rosalía de Castro, niño que también es pobre y que llora (9). En las Obras Completas de tal autora (Aguilar, 1972) no he encontrado nada que pueda fundamentar una teoría de préstamo literario o de influencia temática, fuera de estas dos décimas (pp. 611-12) que hacen parte del poema «La canción que oyó en sueños el viejo». Rezan así:

Cuando sopla el Norte duro
y arde en el hogar el fuego,
y ellos pasan por mi puerta
flacos, desnudos y hambrientos,
el frío hiela mi espíritu,
como debe helar su cuerpo.
Y mi corazón se queda
al verlos ir sin consuelo,
cual ellos, opreso y triste,
desconsolado cual ellos.

Era niño y ya perdiera
la costumbre de llorar;
la miseria seca el alma
y los ojos además:
era niño y parecía,
por sus hechos, viejo ya.
¡Experiencia del mendigo!
Eres precoz como el mal,
implacable como el odio,
dura como la verdad.

Como ya he dicho, nuestro cuento hace su reaparición en *Flor*, pero integrado en tres capítulos de esta novela, cuya protagonista es la joven pastora. También este último personaje fue creado años antes. En todo el relato, justamente elogiado como una obra prima

(8) Fernández Almagro (p. 87). De haber dado Carmen de Batlle la procedencia de sus cuentos me habría ahorrado mucho trabajo. Verosímilmente lo tomó de la misma revista donde fue publicada.

(9) «J. Rubio Barcia, Valle-Inclán y la literatura gallega», en *Revista Hispánica Moderna*, 1955, p. 275. Díaz-Plaja cita a Barcia, diciendo: «El tema del niño humilde... procedería, según la misma investigación, de un cuento de Rosalía, a su vez reflejo de una novela de Octave Feuillet.» El tema de los ciegos derivaría de Pondal (la figura Electus); en el Bardo tendremos el precedente del Peregrino de *Flor;* de Pondal vendría también la posición ante «la postura jactanciosa y vana de los castellanos... o la descripción del famoso "año del hambre"...» (p. 29). Se me antoja que el ilustre autor se ha dejado ir demasiado lejos en la importancia que atribuye al artículo de Barcia. Además de éste, cita las investigaciones de Fichter, Simone Saillard, González López y J. Amor y Vázquez, que «nos permiten trazar una genealogía cultural gallega que actúa decisivamente sobre el joven Valle-Inclán» (p. 28).

Antes de terminar esta nota quiero hacer alusión a *Viudas de muertos y viudas de vivos* (cuyos maridos tienen que salir del país para ganar la vida), tema que encontramos ya en Rosalía.

del autor, es la figura central. Y Valle-Inclán ni la deja después: es una figura importante (Ádega la inocente) en *Coloquios románticos*, obra creada un poco más tarde, e incluso en un texto relativamente tardío tiene un papel, aunque reducido. En *Coloquios*, en forma dialogada, leemos réplicas y frases enteras que corresponden a las de *Flor* y a las del cuento *¡Malpocado!* No sé si Fernández Almagro tiene razón respecto de la preocupación del autor por Ádega. Según este estudioso, la vida de tertulias cansaba algunas veces a don Ramón. Por eso se sustrajo de ellas yendo a Aranjuez y preparando las *Sonatas*. Y continúa: «Es también entonces cuando vuelve sobre *Ádega*», obra que caracteriza como ingenua poesía de leyendas piadosas y del crudo realismo de las tradiciones populares (10).

Volviendo al niño citaré la opinión de ciertos críticos, según los cuales el pobre muchacho tendrá nueva vida en Florisel (que dice haber servido desde la edad de doce años). Pero Florisel es paje, primero de don Juan Manuel y después del marqués de Bradomín. Se trata ahora de la *Sonata de otoño*, con un ambiente totalmente diferente: todo en torno al paje es aristocrático, hasta romántico. Sin embargo, no debemos dejar de apuntar que este Florisel aparece también en *Coloquios*, donde hay mendigos en profusión y donde volvemos (a lo que parece) al viejo tema de la pobreza y de la caridad. En este nuevo texto, una vieja pregunta si alguien puede dar amparo a su nieto y lo hace sirviéndose parcialmente de las mismas palabras

---

(10) Fernández Almagro (p. 91) (véase también Sender, p. 97). En *Romance de lobos* (de *Comedias bárbaras)*, del año 1908, aparece Ádega, la inocente, en la jornada tercera, escena quinta, juntamente con ciegos y lazarillos. Según Fernández Almagro (p. 52), Valle-Inclán publicó poco en revistas; tan sólo «fragmentos o anticipos de algún libro». Pero ¿es correcto hablar de anticipos de libros, en vez de refundición posterior de viejos temas? Eduardo Tijeras («El cuento en Valle-Inclán», en *Homenaje*, p. 401, citando a Gómez de la Serna), dice que don Ramón combinaba cuentos en libros de diverso título y convertía en dramas sus novelas no leídas. Díaz-Plaja habla de «la fluidez con que los personajes se dibujan, ascienden o descienden en los distintos textos valleinclanianos» (pp. 166-67); en *Coloquios* halla una escenificación de *Flor* en el primer acto; de *Sonata de otoño*, en los demás (página 170).

Es interesante comparar *Flor*, *Otoño* y *Coloquios*. En la tercera jornada de esta última obra se dice del marqués (ed. Austral, p. 158) que es feo, sentimental y católico. En la segunda jornada los paralelos con *Otoño* son numerosos. Allí aparece don Juan Manuel, y el marqués se jacta de su descendencia (Roldán, etc.) y de la profusión de sus ahijados: 57, contra 100 en *Otoño*. También dice que escribe sus memorias, y se considera como carlista por estética (pp. 135-36; el carlismo ya aparece, p. 113). En la primera jornada encontramos a La Quemada, a Minguiña, a la inocente de Brandeso = Ádega, al pobre Electus, a quien dice el Morcego (con las mismas palabras de *¡Malpocado!)*: «Somos otros pobres, Electus.» Éste les busca acomodo a Ádega y al nieto de Minguiña. A su pregunta acerca de la edad de él, obtiene la respuesta: «El tiempo de ganarlo. Nueve años hizo por el mes de Santiago.» Escuchemos a Electus: «El rapaz, como sea despierto, acomodo habrá de tener, y buen acomodo. Al criado que tenía enantes abriéronle la cabeza en la romería de Santa Baya, y está que loquea. Aunque yo conozco los caminos mejor que muchos que tienen vista, un criado siempre es menester. ¡Y ser criado de ciego es acomodo que muchos quisieran!»

del cuento que he transcrito arriba. En lo que concierne a éste hay un pequeño problema: Fernández Almagro dice que *Jardín umbrío* (del año 1903) fue aumentado dos años más tarde con un cierto número de cuentos, hallándose entre ellos *¡Malpocado!* No he podido encontrarlo en las obras Completas (ed. Plenitud, 1954) (11).

Tratemos de seguir brevemente esta trama del lazarillo y de los desvalidos y su repercusión en la obra valleinclaniana de la primera época.

Valle-Inclán escribió el cuento *¡Malpocado!* en 1902. Ya en el año 1899 había entregado a una revista cuatro partes de una novela con Ádega como protagonista (12). Los dos temas se combinan en *Coloquios,* también llamados *Marqués de Bradomín* (en Obras Completas). Así vemos que, en la primera fase de la producción de don Ramón, hay dos líneas que convergen.

En el año 1901 apareció en *Juventud,* según los biógrafos, un fragmento o anticipo de las *Memorias del marqués de Bradomín* (13), de modo que se plantea temprano lo mundano y lo romántico, muy frente a la temática representada por la pastora y el lazarillo. Algunos explican esta última como preferentemente literaria. Si las dos líneas se hallan en *Coloquios,* donde aparece el aristocrático marqués y su paje, pero donde los mendicantes ocupan el puesto en primer plano, Díaz-Plaja les considera únicamente como contraste, dando el fondo sobre el que emerge la figura del marqués (p. 243).

La Galicia que vemos en estos escritos es una Galicia lejana, umbría y triste, pero también es una región que le ha ofrecido al autor toda posibilidad de fantasear, de vivir sus propios anhelos (de qué carácter hayan sido en cada caso). Y desde el inicio dos temáticas parecen ir paralelas: la pobreza *(Ádega, ¡Malpocado!, Flor),* la superstición y la religiosidad, de un lado; la rebosante fantasía y la exquisitez, del otro [*Jardín umbrío,* más notable en *Corte de amor* (de 1903), *Otoño* y en las otras *Sonatas*]. Uno se puede preguntar

---

(11) Véase Fernández Almagro (p. 89): *Jardín novelesco: Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones* (según este autor, temas que habrían de ser constantes en Valle-Inclán).

(12) En el número 6 de la *Revista Nueva,* que no ha estado a mi alcance (las *Obras completas* no traen todos los textos de interés para este estudio). Desgraciadamente, he luchado con grandes dificultades bibliográficas. No he podido examinar, por ejemplo, la obra de Fichter, donde éste reúne 38 cuentos y artículos aparecidos en revistas y periódicos. Como Fichter pone como límite el año 1895, es verosímil que no tenga mucho de importancia para este estudio.

(13) Anticipo que desarrollará en *Sonata de otoño* y en las otras *Sonatas.* Leemos en las primeras páginas de *Sonata de invierno:* «Hallábame cansado de mi larga peregrinación por el mundo». ¿Es el autor mismo que se nos presenta, evocando su pasado y sus anhelos?

cuál de las dos es la más real en Valle-Inclán. ¿Ninguna de ellas? (14).

Han hablado de diferentes etapas en la producción de Valle-Inclán, algunos reduciendo en esto el valor del *joven* autor y elogiando demasiado sus obras posteriores (15). Pero en Valle-Inclán no hay cambios bruscos, ni de temas, ni de personajes. Elementos muy esenciales de la obra tardía aparecen ya en los primeros años. Se trata aquí de un autor que tiene los pies dentro de una tradición, literaria o no, y que se vale de ésta para crear personajes y temas que —para él personalmente— revisten mucho interés. Es un autor que, por lo visto, vive o quiere vivir en un mundo «medieval» y lejano, pero que cada vez más se va acercando a la realidad de sus propios días (16).

---

(14) Otras retomas de temas y personajes: La primera obra publicada en libro es *Femeninas* (Pontevedra, 1895), dos años más tarde editada en Barcelona bajo el título *Historias perversas*. Sobre su importancia para el estudio del estilo del joven autor, véase *Revista Hispánica Moderna*, 1955, p. 297 (reseña del libro de Fichter). Cuatro de estos cuentos, de sensibilidad romántica, constituyeron en 1909 el *Cofre de sándalo* (el personaje, la niña Chole aparece de nuevo en *Sonata de estío)*. A. Zamora Vicente *(Las sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, 1966, p. 14) dice de este primer libro (que fecha en 1893) que «ya presagia la ruta laboriosamente afiligranada de las *Sonatas*». En *Femeninas* aparece «Mi hermana Antonia»; en *Jardín umbrío* se menciona una hermana Antonia muerta. *Epitalamio* vino en 1897. En el año 1903 se editó el *Corte de amor;* en cuatro de estos cuentos (por ejemplo, *Augusta)* don Ramón vuelve a *Epitalamio*, y Augusta se incorpora al grupo de *Femeninas*. *Epitalamio* dio un drama *(Cenizas)* en 1899, cuya reelaboración fue *El yermo de las almas*. Según Fernández Almagro (p. 88), *Epitalamio* «está pensado a la francesa», y contiene un «exceso de elegancia intelectual o de refinamiento decadentista». Gómez de la Serna *(Don Ramón del Valle-Inclán*, «Austral», núm. 427) llama a los dos «un descamino». Fernández Almagro (p. 16) cita *A media noche*, relato escrito en los días de estudiante; más tarde, editada en *La Ilustración Ibérica*, de Barcelona, y, finalmente, en *El Globo*. El ya citado cuento *El rey de la máscara* fue editado más tarde en *La Revista Moderna*. El relato «Beatriz» aparece de nuevo en *Electra* (1901); más tarde, en *Corte de amor*, y reproducido en *Jardín umbrío*. En *Corte de amor* encontramos a Madre Cruces, y vemos a ésta también en *Coloquios*. Materiales de *Otoño* vinieron a ser el cuento *Una tertulia de antaño*, del año 1908.

(15) Según Brooks (p. 179), *Sonatas* y *Flor* «marcan el fin de una época» (más tarde la descripción dramática sustituye la narración descriptiva). Tijeras piensa que *Flor* «concluye la etapa primeriza y pura» (p. 406). Respecto de otra etapa iniciada en el año 1913, véase Rita Posse («Notas sobre el folklore gallego en Valle-Inclán», en *Homenaje*, p. 496). Tijeras (p. 400) habla de tres fases evolutivas: el modo mítico, el modo irónico y el modo degradador. No todos están de acuerdo en esto, subrayando la continuación de la evolución. Según Sender, el lírico sublime y el realista procaz andan juntos e inseparables. Amado Alonso *(Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969, p. 222) piensa que algunos críticos «dejan tácita o expresamente las cuatro *Sonatas* (aquí cita a Salvador de Madariaga, que las acusa de insinceridad en la ideología) en un discreto segundo término de interés, reservando el calor de los elogios para su labor posterior» (a la página siguiente habla de «madurez de la obra posterior», en la que incluye *Comedias bárbaras)*. Según Alonso, *Flor* está construido conforme a los procedimientos de las *Sonatas* (p. 251). En la opinión de Tijeras (p. 405), encontramos ya en *Jardín umbrío* (1903) «el mundo particular, pero no idealizado todavía, de las bellísimas páginas de *Flor de santidad (Un ejemplo)*, del gran personaje don Juan Manuel Montenegro *(Rosarito)*, del esperpento *(El rey de la máscara)*». También se ha hablado de dos estilos en Valle-Inclán: el modernista (interés por el arte y la belleza literaria) y el estilo de la segunda época: con humor desgarrado, colorido chillón, imagen grotesca, sátira caricaturesca (véase sobre visión mítica, visión irónica y visión degradadora en Díaz-Plaja). Valbuena Prat exagera al decir que se adivina el estilo esperpéntico ya en *Flor* (realismo satirizado), en *Historia general de las literaturas hispánicas* (t. VI, Barcelona, 1971, p. 143).

(16) Gullón habla de «medieval *setting* acerca de *Sonatas*, *Flor* y *Comedias bárbaras*

Ya en *Rosarito* (abril de 1894) vemos lo misterioso, el presentimiento de la muerte, posteriormente combinado con temas románticos. Lo vemos en *Comedias bárbaras (Águila de blasón* y *Romance de lobos,* de los años 1907-08; Cara de Plata, de 1922), en *Voces de gesta* y otros de tono medieval, místico, distante. La continuación o reelaboración de temas la vemos en *Águila de blasón,* con «El niño Jesús», «La preñada»; en *Romance de lobos,* con «El manco de Gondar», «El tullido de Céltigo», «El pobre de San Lázaro». En la última obra de esta trilogía, aparecida (pero ¿fue escrita?) en el año 1922 —cuando el autor se hallaba en una nueva época—, los ciegos y lazarillos «cantan su romance». Y aquí encontramos otra vez «El ciego de Gondar» y «El viejo de Cures» («Sabelita se halla en las tres») (17).

¿Cómo explicar que don Ramón volvió tan frecuentemente, y con tanta asiduidad, a tales temas y a estos personajes?

Valle-Inclán parece ir evolucionando paulatinamente en esta época hacia lo sarcástico e irónico, acercándose a la deformación y a la dureza. ¿Debemos dar fe a Sender cuando nos proporciona una imagen de un autor que tenía dos caras distintas: una para el exterior, otra para el interior?

Tengo la impresión de que la mayoría de los lectores y estudiosos subrayan lo preciosista de don Ramón, que piensan o hablan de él como si fuese un autor que estaba en una torre de marfil, escribiendo arte por el arte. Si ciertas obras posteriores son para los pocos, eso no concierne la producción anterior. Algunos saltan por encima de esta primera época, como de poca importancia (18). En la edición de las *Sonatas* que Zamora Vicente presentó en Gredos, edición muy posterior a la primera, este insigne estudioso dice en su advertencia: «Voy viendo un Valle-Inclán mucho más compacto que el que se me ofrecía hace ya quince años, y, en esta nueva vecindad con

---

(Centennial, p. 18). Nos vale como ejemplo de tema tocado temprano el carlismo de la *Sonata de invierno* (véase también *Coloquios,* segunda jornada). Citemos a Brooks (p. 193): «El tema de *Voces de gesta* es la causa carlista», y «en las *Sonatas*... Bradomín declara que la causa le atrae del mismo modo que las catedrales góticas, y es de suponer que repetía los pensamientos de su creador». Reaparece este tema con *Los cruzados de la Causa,* de donde arranca la serie sugerida por la última guerra carlista. *La guerra carlista* fue preparado, juntamente con *Voces de gesta,* en 1912, libro éste de leyendas de tradiciones, una «tragedia pastoril en tres jornadas». Se podría preguntar si el carlismo de Valle-Inclán era sólo un tema literario. Citemos en último lugar a Fernández Almagro: «Nada hay en *Divinas palabras* que no esté en *Flor de santidad,* o en *Romance de lobos,* o en *El embrujado* (página 180), lo que me parece una aserción muy extraña.

(17) Según Fernández Almagro, los tres tienen poco en común con el ciclo *Sonatas-Flor,* pero tienen «más hondura» (pp. 118 y 121). El mismo autor (p. 127) dice de los versos de *Aromas de leyenda (versos en loor de un santo ermitaño)* que corresponden a la prosa de *Flor.*

(18) A. Valbuena Prat representa el primero de los grupos [véase el tomo III de su *Historia de la literatura española* (quinta edición)].

el escritor, veo las *Sonatas* como un escalón, forzoso e inexcusable, para ir de la prosa del siglo XIX a la esperpentización de *Luces de Bohemia* o de *El ruedo ibérico.*»

La aparición, y el constante aumento, de esta derivación a lo grotesco, a lo trágico humorista y a la mueca, ¿cómo dar cuenta de ella? Hay quien dice que la España de aquella época era una deformación grotesca de Europa *(Luces de Bohemia).* Según Fernández Almagro (p. 15), figuras de traza esperpéntica abundaban en el Madrid finisecular. También se ha hablado de influencias de fuera, de los espejos cóncavos de la calle del Gato. Ricardo Gullón, que cita las palabras de Max Estrella, no le da crédito porque Valle-Inclán, en su opinión, poseía lo suficiente de sátira como para crear estas caricaturas (19).

Si en los esperpentos vemos contrafiguras de héroes o el resultado de cierta forma de frustración personal, tendremos tal vez la clave. Pero entonces debemos aceptar que el ambiente de la primera época representa algo real y no sólo literario. Debemos aceptar, también, que la constante vuelta a los pobres —y a la caridad— en los distritos gallegos (y con esto el contenido de *¡Malpoçado!)* constituye en él algo verdadero y genuino.

Hay numerosas contradicciones aquí, sobra decirlo, y es sumamente difícil trazar una línea de demarcación en la producción valleinclaniana. Pero si queremos trazarla, tendremos que incluir en una primera etapa *Águila de blasón* y *Romance de lobos.* Como he dicho arriba, ciertos temas volverán todavía más tarde. Sin embargo, los años de 1907 y 1908 parecen presenciar un paso decisivo en una nueva dirección.

El que lee el cuento *¡Malpocado!* no podrá sustraerse a la impresión de ternura. Me niego a creer que todo sea literario en Valle-Inclán: el ambiente gris de Galicia, esta frecuente vuelta a los pobres, los ciegos y pordioseros. Me parece que en dicho cuento late un corazón. Notable es lo que dice el autor sobre la caridad de la gente, y que falta, por ejemplo, en la ventera de *Flor,* falta que al parecer de Ádega es la razón del *mal ojo* y la muerte de las ovejas. Algunos han hablado del valor humano y el papel que tiene en el primer período valleinclaniano. Se nota fácilmente que al autor le gusta don Juan Manuel, dicen que no sólo por ser un símbolo de aristocracia (de él y del marqués = don Ramón), sino por «su huma-

---

(19) Gullón (pp. 16-17). Citemos de la p. 10: *Midway through his life Valle-Inclán changed, and with him his style. He viewed the world and literature from a different perspective, or perhaps simple with new eyes and he found no sense in what he saw: the stupidity, the cruelty and the misery... So it was that his theatre has been considered a theatre of the absurd, «avant la lettre».*

nidad arrolladora». También hay quien ve en la leyenda *Flor* y en las *Sonatas* un proceso de recobramiento de «los de abajo» (20). Esta caterva de mendicantes y desvalidos ¿es sólo un medio para crearse un clima medieval, y distante de los problemas actuales, o es un símbolo de la eterna lucha por la vida entre el pueblo menor? Han hablado de burla de la realidad en Valle-Inclán y de burla de la religión en este anticlerical (explicando ciertas facetas de *Flor* como una sátira antimariana). Si es cierto que esos ejemplos no faltan, debemos preguntarnos si tal actitud por parte del autor no es simplemente su manera de quitarse de encima algo que le preocupa (21).

El gran papel y la importancia de Galicia debe extrañar en un autor que se negaba a escribir en gallego o a adherir al movimiento lingüístico de su país natal, autor que —exceptuando ciertos elementos en gallego— es un autor castellano. A la pregunta de si hay galleguismo en su obra se ha contestado que en don Ramón no hay verdadero regionalismo. Parece ser verdad, y, sin embargo, la tierra gallega sirve de imán espiritual en la mayor parte de la vida de Valle-Inclán. Galicia le ofrece posibilidades de tomarse la deseada distancia, de entremezclar realidad (¿verdadera o sólo como temática literaria?) y la propia personalidad. Escuchemos de nuevo a Zamora Vicente: «Las peregrinaciones aún tienen un eco jugoso y milagrero bajo el alboroto de sus campanas. Muchas de sus costumbres, de sus manifestaciones litúrgicas, tuvieron que dejar huella grande en el ánimo de Valle-Inclán, quien luego, quizá sin intentarlo, las deja asomar en su trabajo...» *(Sonatas,* p. 108). Y Sender dice: «Es imposible escribir esta novela (se trata de *Flor)*... sin haber oído hablar a cada una y a todas las figuras que intervienen» (p. 102).

De la Galicia lírica, sensual y supersticiosa, tal como la presenta Valle-Inclán, piensa Fernández Almagro que no hay allí nada de costumbrismo pintoresco «y menos aún de interés político-social» (22).

---

(20) Díaz-Plaja (pp. 189 y 75). Sender dice de estos miserables siervos de la gleba que «son uno solo» (p. 112); es decir, que para don Ramón constituían un solo elemento. En la opinión de Sender, nuestro autor salta frecuentemente del personaje individual al personaje colectivo (p. 111). Habla de «predominio del grupo sobre el individuo».

(21) Para este punto véase Díaz-Plaja (p. 129). Respecto del «sentimiento trágico» y su lado opuesto, escuchemos lo que dice Sender: «España es un pueblo que trata de superar la risa y el llanto», y «la clase de risa que logra el español es la de Quevedo, la de Goya, la de Valle-Inclán (pp. 89 y 41). En una entrevista dice que *Flor* se mofa de los misterios y que el autor se propone bagatelear el culto de hiperdulía (cit. por G. C. Flynn).

(22) Páginas 77-78. En la página 123 dice el mismo autor: «Ante la realidad gallega, que, pese a todo, Valle-Inclán saborea, sin localizar demasiado para mejor escapar del lugar común, prefiere lo más fantástico e inverosímil...» Brooks se pronuncia sobre el costumbrismo valleinclaniano, que tacha de no verdadero: «Para él, Galicia no ha cambiado desde los tiempos medievales, y todavía es una región de un sosiego y una tranquilidad pasto-

Y, sin embargo, quisiera yo preguntar si hay conciencia social o no en nuestro autor. Los argumentos en pro y en contra son numerosos. Argumento en pro será la reacción negativa, burlona y agresiva del autor en la época posterior, postura ésta que parece ser el lado opuesto y externo de un sentimiento que se dejaba ver más temprano, pero que ahora se esconde cada vez más. La postura agresiva y caricaturesca, tal vez sólo superficial, ha sido considerada como la faz de don Ramón.

Existe una entrevista, de C. Rivas Cherif del año 1920, que quiero mencionar en este punto. Hablando de si un autor debía hacer *exquisite art,* repuso don Ramón que un autor debía tener conciencia de justicia social (23).

Según José Antonio Maravall, Fichter mostraba que Valle-Inclán era políticamente progresivo desde su juventud. Cito algunos renglones del importante trabajo de Maravall, que trata de la protesta, la contradicción latente, en Valle-Inclán. Subraya que nuestro autor no era un restaurador arqueológico, que no era tampoco un historiador ni nada parecido, sino que era un tradicionalista a lo vivo. Es un escritor que nos deja ver a peregrinos, buhoneros, juglares, aventureros... En aquella sociedad la casa señorial representaba la unidad de existencia común. Piensa Maravall que don Ramón, llevado a los contrastes, pensaba poco en la clase media, y continúa así: «La base agraria le parece sofocada bajo esa falsificación capitalista, liberal y constitucional» (también utiliza la palabra «aburguesada»). Acerca de su estética antirrealista dice: «Valle-Inclán organiza, pues, su pro-

---

ril» (pp. 179-80; pero al mismo tiempo menciona que don Ramón solía acogerse a Galicia y que se retiró allá para terminar sus días. También Eugenio Montes se pronuncia sobre la intemporalidad en Valle-Inclán: «Aristócrata por nacimiento y por vocación, sus primeras obras tienen una añoranza antigua, de nobleza perdida. Luego esa añoranza aristocrática se convierte en burla e injuria contra lo desarraigado...» Y habla de «nobleza que se traiciona, convirtiéndose en señoritismo» (¿incluía el autor a Bradomín = a sí mismo en esto?). Las citaciones de Montes fueron sacadas de Valbuena Prat (t. III, p. 525). Sender debe admitir que don Ramón nunca anduvo con los mendigos ni regateó en las ferias ni buscó huelgo (p. 120). Sobre la lejanía geográfica y temporal, véase Díaz-Plaja (p. 69).

(23) Véase *El Sol* (Madrid, septiembre de 1920), entrevista citada por *Centennial Studies.* No habiendo ver el texto original, cito la traducción inglesa: We must not cultivate *art now, because it is immoral and miserable to go on playing in these times. The first thing is to bring about social justice* (p. 77 y nota 93). Adición: Me doy cuenta que Díaz-Plaja habla del mismo texto (p. 248, nota), y añade su propio parecer sobre las opiniones políticas de Valle-Inclán: ¿Fue don Ramón un convertido al socialismo? En la opinión de Díaz-Plaja era bolchevique ya bastante temprano, en cuanto le inspiraron simpatía los procedimientos antidemocráticos en pro de un ideal (que sólo puede imponer una minoría). Sobre *la politización* de don Ramón en sus últimos años, véase p. 255, nota.

testa, primero elaborando estéticamente la imagen de la sociedad amenazada» (24).

Pero volvamos a Sender, que se ha explicado muy bien sobre *Flor* y sobre el problema que plantea la identidad del autor. Sender habla del pueblo «andrajoso, resignado, elocuente, dulce o terrible» (p. 126), pensando que si existe el miedo en *Flor* no es a la muerte, sino a la tremenda y misteriosa aventura de la vida. Según Díaz-Plaja (p. 32), don Ramón tenía poco contacto con la realidad, pero para Sender no volvía la espalda a ella: «Es realista en las *Comedias bárbaras* y en los *Esperpentos.* Nunca el realismo español ha ido más lejos. Pero Valle-Inclán no se sometía, sino que dominaba esa realidad» (p. 139).

Algunos piensan que hay tres modos de visión, o tres maneras de mirar a los personajes, en Valle-Inclán: de arriba abajo (normal en español, según muchos), cara a cara o a igualdad de nivel, o bien de abajo hacia arriba (25). Me niego a creer que miró a los pobres desde arriba. En *Coloquios,* Electus dice a Ádega (Austral, p. 125): «Válate Dios. Pues hay que sacarse de andar por las puertas. Eso es bueno para nosotros los viejos, que al cabo de haber trabajado toda la vida no tenemos otro triste remedio. Los mozos débense al trabajo.» Y un poco más tarde le deja decir a Florisel: «Al que sabe ser humilde en todas partes le va bien», a lo que contesta el marqués, seguramente con una mueca por parte del autor: «Es una réplica calderoniana» (leemos lo mismo en *Sonata de otoño).*

Para terminar diré que si hay regionalismo o no, siglo XIX o no, realismo o no, el autor de *Flor,* de *Sonatas,* etc., se vale de su ambiente gallego, porque le es propicio a sus fines personales o porque tiene algo que quiere expresar acerca de las condiciones de vida de la gente de su tiempo, o de siempre. Su personalidad se había creado

---

(24) José Antonio Maravall: «La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán», *Revista de Occidente,* XV, 1966, pp. 231-32 y 239-40. Hay otro trabajo interesante en el mismo tomo, páginas 257-87: Manuel García Pelayo: «Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán», trabajo elogiado por Gullón en *Centennial Studies,* p. 19. García-Pelayo se pronuncia sobre lo que pudiera llamarse «el miedo valleinclaniano de la mesura», a causa del cual nuestro autor se interesaba poco por la clase media (p. 284). Sobre el «disidente» dice Fernández Almagro que Valle-Inclán no estaba seguro de continuar sirviendo a la República: «Era suficiente que la República imperase en España para que Valle-Inclán se sintiera lanzado a la oposición (p. 237). Y en *Centennial Studies* (p. 17) leemos lo siguiente: *The mask of Spanish society presents itself, almost at the very beginning of Valle-Inclán's works, as a profound yet artistically vague protest which was not at all alien to the spirit of the Generation of '98'.*

(25) Díaz-Plaja (pp. 175 y 204), lo que fue elogiado por Gullón en *Centennial Studies,* página 45.

en Galicia, y a pesar de las escasas líneas que ha escrito en la lengua del país, es evidente que la región gallega está presente en la mayor arte de su obra. Don Ramón está fabulando o variando sobre unos cuantos temas en aquella primera época, volviendo constantemente a algunos. Si es verdad que era radical en su juventud, y si su radicalismo político de los años posteriores no era solamente coqueteo, debemos dar la debida importancia a *¡Malpocado!* y a ciertos otros textos. A mi modo de ver, éstos nos dejan apreciar a un autor que, observado únicamente desde su última época, es sumamente difícil de explicar.—*LEIF SLETSJΦE* (Universidad de Oslo. *Minister Dibleff, 20. OSLO, 8. Noruega).*

Sección bibliográfica

TEATRO POPULAR Y MAGIA EN EL SIGLO XVIII ESPAÑOL

Nuestro siglo XVIII ha venido siendo la cenicienta de la crítica literaria y aun histórica, desbancado por una preocupación tradicional por los siglos de Oro, en la que había no poco de concepciones imperialistas y afirmaciones nacionales, y, por otra parte, un renovado interés por el XIX, con el acicate que suponen figuras de la talla de un Galdós, un Clarín o la esperanza de apasionantes resultados al estudiar el periodismo literario, el afianzamiento de posiciones liberales como el krausismo o la sugestiva maraña de relaciones entre literatura y política en un momento de efervescencia. Pero el XVIII, dejemos aparte la pereza mental acostumbrada a repetir tópicos por no enfrentarse con los textos y la realidad socio-política y, por otra parte, olvidando problemas —periclitados ya— de afirmación de patrioterismos frente a lo francés, es un mundo apasionante que ha de ser sometido —lo está siendo ya— a completa revisión. En este sentido es imposible olvidar los libros de Javier Herrero *(Los orígenes del pensamiento reaccionario español)*, Richard Herr *(España y la revolución del siglo XVII)*, J. Sarrailh *(La españa Ilustrada de la segunda mitad del XVIII)* y la varia dedicación de A. Domínguez Ortiz, Palacio Atard, etc. Algunas instituciones, como la Cátedra Feijoo, están cumpliendo la misión, no sólo de recuperar textos, sino de estudiar, con rigor, las múltiples parcelas de nuestro XVIII. La labor más urgente era devolver a su marco político y cultural las grandes figuras que desarrollan su actividad creadora inmersas en una inacabable y apasionada polémica (Feijoo y sus detractores, la oposición Iriarte-Samaniego, los bandos teatrales «chorizos» y «polacos» o, lo que es lo mismo, la oposición entre teatro culto y popular, y, a finales, el revolucionarismo de los Quintana, Cienfuegos, Blanco-White, Marchena frente a la ilustración moderada del poder, sin olvidar a Jove-

llanos, en quien las ideas de progreso habrán de ser pagadas con prisión en Bellver —aunque a ella se deban sus mejores páginas literarias). Polémica que ha llegado a nuestros días, y estoy pensando, por ejemplo, en Juan Pablo Forner: para unos (Menéndez Pelayo, Zamora Vicente, Marías..., etc.), ejemplo de tradicionalismo reaccionario; para otros (François López), ejemplo de ilustrado progresista. El signo de la polémica, de la oposición polar, caracterizó a nuestro XVIII y, muy especialmente, al teatro, del que he de ocuparme aquí, a propósito del libro de Julio Caro Baroja: *Teatro popular y magia* (Madrid, Revista de Occidente, 1974.)

El teatro del XVIII constituyó en su conjunto un fenómeno de extraordinaria complejidad y que refleja de modo exacto la escisión del XVIII hispano en dos grandes bloques: el de los ilustrados renovadores, progresistas con los ojos puestos más allá de los Pirineos, y el de los tradicionalistas, aferrados a lo «hispano» con un concepto restrictivo y exigente, dentro de los confines de la patriotería con pervivencias, deformadas por exceso, de los grandes ideales del Barroco. Una auténtica guerra, sin pacto posible, entre dos bandos irreconciliables (magistralmente estudiada por René Andioc: *Sur la querelle du théâtre au temps de L. Fernández de Moratín,* Bordeaux, 1970). Si el XVII se había caracterizado (salvadas las *particulares)* por una comunidad de participación en el espectáculo dramático, en el XVIII se va a producir una repartición sociocultural del teatro: por una parte, la gran masa de espectadores que se entusiasma con la pervivencia degradada de obras teatrales del XVII y aplaude las comedias de magia, figurón, vida de santos de los Zamora, Cañizares, Salvo, las tonadillas y zarzuelas que tan vivas debían hacer cantantes, como la Caramba, los sainetes de Ramón de la Cruz, y, por otra, el reducido grupo de «neoclásicos», que contando con el apoyo del poder (Aranda manda revisar a B. de Iriarte las comedias del XVII y prohíbe los Autos Sacramentales), contando con teorizadores como Luzán, con periódicos como *Diario Extranjero, Correo de Madrid,* pretenden una reforma, desde arriba, del gusto popular para elevar el teatro nacional a la categoría del francés, haciéndole cumplir las reglas clásicas en orden a una función docente y moralizadora, de acuerdo con los ideales de la Ilustración; por aquí fueron los esfuerzos de la tragedia clásica del XVIII y la comedia de Leandro Fernández de Moratín. Pero no por estos intentos —el gusto no puede imponerse por decreto— terminaron las rivalidades, que no pocas veces acabaron en las manos, de «chorizos» y «polacos».

Este largo excurso, al margen del contenido del libro de Caro Baroja, lo he considerado imprescindible para valorar en su exacto sen-

tido las aportaciones de *Teatro popular y magia.* Caro Baroja —no hará falta recordarle al lector sus numerosas publicaciones sobre magia y brujería, problemas de marginación social y cultural, literatura popular..., etc.— incide, con sus habituales aciertos, en los terrenos peor estudiados de nuestro teatro del XVIII: el más popular y espectacular y el que no se concibió en cámaras ilustradas con preceptivas a la mano. Caro Baroja no va a buscar la calidad estética e idiomática de las obras que estudia, sino que su interés de folklorista y etnógrafo se dirige a desenmarañar el aspecto ideológico y el contexto social que reflejan, centrando su atención en las popularísimas comedias de magia, figurón y santos, combinando un estudio particularizado —y de extraordinario interés— de obras concretas de autores concretos (Zamora, Cañizares, Salvo) con una visión global del significado de la magia y lo sobrenatural, del sentido de crítica feijoniana que tiene en muchas ocasiones y —sobre todo— hace una interpretación de los valores visuales de este teatro, apoyado medularmente en la espectacularidad, pues las tramoyas, las mutaciones, los lujosos vestidos, eran factores fundamentales de atracción hacia un mundo escénico, divorciado de la realidad, en el que se presentaban grandes temas ajenos a la experiencia cotidiana, aspecto que enlaza directamente con la comedia de santos del XVII y las formas escénicas más espectaculares de Calderón y sus epígonos, como estudia, muy bien, Caro Baroja en el capítulo I y II de su libro.

Desde el punto de vista educativo también hay una vinculación con el XVII (Historia de España, vida de santos, leyendas), sólo que puede percibirse una clara ruptura con relación a ciertas creencias sobre el mundo sobrenatural y entre Lope y Calderón —este último será el que prepare el sentido de la utilización de la magia en el XVIII— hay una clara separación en cuanto que:

> «Lope alude a creencias supersticiosas o peligrosas para el alma; pero no hará cuestión de cultura o clase con ellas. La esfera de acción está dispuesta de modo vertical: lo malo queda a un lado, lo bueno al otro de un eje. Pero cuando llegamos a la comedia satírica de Calderón y sus discípulos, la misma esfera está dividida por eje horizontal. Lo *inferior*, lo inculto, etc., es creer; lo superior es no creer en lo que se llama supersticiones» (p. 19).

A partir de aquí la comedia mágica, en cierto modo, va a volverse contra su propio sentido, poniendo en solfa la excesiva credulidad, satirizando mediante la comedia de «figurón», pero siempre contando con la atracción sensualista de la espectacularidad escénica, que a su

vez colabora con estas funciones por debajo de su función primera de atraer a «embobados» espectadores. Como dice, con agudísima penetración, Caro Baroja, no hay desórdenes, anacronismos, ni atentados a la moral en esta comedia del XVIII, como pretendía Moratín, sino que:

> «Se podría incluso afirmar que se da un excesivo orden por lo mecanizado, aunque nada tenga que ver con las unidades aristotélicas o los artificios de la tragedia francesa, o el teatro de costumbres moratiniano» (p. 16).

Creo que puede decirse que estudiar este orden ha sido el propósito, conseguido, del libro de Caro Baroja.

La defensa de las unidades llevaba consigo una sobriedad escénica; frente a ello, la magia, la mitología, la vida de santos son temas adecuados —ya en la corte de Felipe IV— para el desarrollo de grandes espectáculos «en los que lo plástico y lo musical tenían tanta importancia como lo literario» (p. 39). Pero, como muestra Caro Baroja, los autores del XVIII —enlazando con Calderón— poseyeron unas ideas muy claras sobre el significado no sólo teatral de la escenografía y las tramoyas, sino también de lo que podría llamarse el contenido filosófico o psicológico de las mismas. Pero lo que en el teatro del XVII era privativo de las representaciones en palacio (o de los anuales Autos en el Corpus) se va haciendo popular, ganando a todos en la España de Felipe V y Fernando VI; no hay que olvidar la influencia italiana en este desarrollo. Añadiría yo que cuando de verdad se produce una priorización de los aspectos espectaculares de la representación es en el XVIII, pues en el XVII asistimos a muchos casos de lo que yo llamo *decoración verbal,* es decir, la necesidad de acudir al texto para que cumpla funciones de espectacularidad que deberían haber sido cumplidas por un decorado espectacular. En todo caso lo que más me interesa destacar es la interdependencia entre efectos plásticos y doctrinas religiosas, filosóficas, físiconaturales acerca de lo natural y lo diabólico, de lo divino y lo humano: «la magia blanca está cerca de la escenografía y la tramoya. El llamado ilusionismo también» (p. 43). Para los teóricos neoclásicos —recuérdese a Jovellanos— la música y la pintura contribuyeron a la corrupción del teatro, pero estas ilusiones visuales, este *encanto* de tramoyas, magias, encanto, pintura, música fue la característica medular del teatro de Zamora, Cañizares, Salvo y de las «decadentes» refundiciones de obras clásicas del XVII, que el público general aplaudía como su género propio y más querido sin que le afectaran para nada los escrúpulos de los preceptistas ni los decretos de Aranda. Caro Baroja, voluntariamente, no aplica criterios de valor, aunque reconozca que lo literario que-

daba anulado por el efectismo escénico. Pero su libro viene a desvelarnos la existencia de un deseo insaciable de lo maravilloso, del prodigio, de lo espectacular y sobrenatural y así se explica el éxito no sólo de las comedias de magia —tantas veces pueriles—, sino de las comedias de santos que reúnen en una misma obra magia, milagros, apariciones, lances caballerescos y, también, piedad popular, aunque esto no sea lo fundamental. En este sentido diré al paso que lo más débil del libro de Caro Baroja me parecen sus explicaciones de antecedentes en el teatro del XVI y XVII, para el que en cierto modo le falta una visión global, y a partir de casos particulares no se pueden concluir actitudes generalizadas, aunque en la asociación santo-tramoya para excitar la piedad de un sencillo público de creyentes (p. 72) sí que hay que ver un fenómeno que se genera en el XVI y tiene plena vigencia en el XVII. En el XVIII una auténtica floración de vidas de santos (véanse pp. 79-87) acompaña «en libro» a las representaciones, lo que muestra un estado de conciencia —inseparable de la magia— que Caro Baroja analiza en profundidad.

La paciente minucia investigadora de Caro Baroja —a pesar de sus denostaciones públicas sobre los ficheros y la erudición— tiene aquí resultados benéficos, pues con rigor de detalle se nos presentan obras de Cañizares, Zamora y el menos conocido Juan Salvo y Vela, a través de las cuales —con muy detenidas descripciones argumentales— obtenemos unos perfiles bastante exactos de lo que fue el teatro popular del XVIII, sepultado en manuscritos que Caro Baroja lee pacientemente. El dominio en Salvo de la magia negra y en Cañizares de la blanca (pp. 94-95), el por qué triunfaron las obras de un sastre embrollón (Salvo) «pobre hombre solemne, beato e infantil, sin el menor asomo de humor o burla», la sucesión en serie de «mágicos» y «encantos» hasta llegar a los Comella, Valladares, Moncín de la segunda mitad de siglo, en que precisamente por la presión gubernamental, ordenancista, llevó a exacerbar el gusto por los «mágicos», creo que son problemas capitales para interpretar rectamente nuestro siglo XVIII y a los que apenas se había prestado atención. Quede apuntado como un mérito más, y destacado, del libro de Caro Baroja.

La comedia de figurón fue otro de los géneros privilegiados del teatro popular del XVIII. Caro Baroja, tras establecer, no con demasiada detención, los antecedentes literarios del figurón, estudia sus características y vigencia en la época que le ocupa, partiendo de la base de que «el figurón con el que se ridiculizan creencias determinadas, a fines del XVII, se desarrolla en el XVIII y muere ya avanzado el XIX; porque entonces ya lo que se ridiculiza en él no tiene para la gente ciudadana demasiado significado» (p. 140). El «figurón» fue utilizado

frecuentemente para satirizar hechizos; fueron muchos los dramaturgos que siguiendo a Zamora aprovechan el filón y escriben dentro del mismo gusto, pero con peor arte, obras de la misma tendencia; habría que citar a Thomas Añorbe y Corregel, con éxito en su época, pero olvidado para la posterioridad.

El ataque a los duendes fue también ocupación de la comedia de figurón que a partir de Zamora y Cañizares vendría a convertirse una vez más en origen de largas series, como había ocurrido con los mágicos. Caro Baroja creo que entra en terrenos muy conocidos al tratar de brujas, duendes y a ello se debe el que trace con tan claros perfiles el «entorno» de las comedias en que aparecen brujas y duendes no como un tema más, sino como una manifestación de preocupaciones que alcanzaban otras áreas y tenían otras manifestaciones: los muchos tratados que doctos religiosos publicaron sobre problemas de brujería, supercherías, etc., que hundían sus raíces en nuestro pasado inquisitorial. Con no poca gracia afirma Caro Baroja: «Feijoo no sospechó, probablemente, que por medio de farsas se pudiera combatir con más eficacia que por medio de escritos doctos tal o cual creencia» (p. 164). Situada así este tipo de comedia en su marco comprendemos cuál fue efectivamente la importancia de esos autores, más allá de lo meramente literario.

Las «mágicas», celestinas trivializadas y brujas en solfa fueron motivos de este teatro que comento. Con mucha mayor brevedad sigue la pista Caro Baroja a estas manifestaciones, pero —en todo caso— le sirve para mostrar que son «como filón que explotar, dada la afición que demostró el público al teatro de tramoya» (p. 217).

No voy a detenerme ya en el comentario que hace Caro Baroja de las prohibiciones y reposiciones en la época del Despotismo ilustrado, a ello me refería como comienzo de estas notas para situar en su marco la problemática de este teatro.

Se plantea, al final, Caro Baroja un problema muy sugestivo: la valoración descendente del teatro mágico que viene a desembocar en el XIX en entretenimiento infantil *(Los polvos de la madre celestina; La pata de cabra).* Este proceso de trivialización, de infantilización del género mágico abre un apasionante mundo de interpretaciones que Caro Baroja —como es obvio— sólo sugiere, pero creo que puede quedar como incitación para especialistas en la materia.

No me es necesario, ya, terminar al uso con un juicio de valor. Los méritos de *Teatro popular y magia* creo que han quedado bien al descubierto; por lo demás, sólo tendría que decir que la prosa, algo confusa en ocasiones, enmaraña alguna interpretación.—*JOSE MARIA DIEZ BORQUE (San Gerardo, 61. MADRID-35).*

PABLO CORBALAN: *Poesía Surrealista en España (Antología, reportaje y notas)*. Ediciones del Centro. Madrid, 1974.

¿Acaso el Surrealismo puede entenderse sólo como el variable y a veces escandalizante grupo de artistas que se agrupaba o desagrupaba en torno a la figura de André Breton, o trascendiendo su carácter de «Egregores», como decía Mabille, se extiende a los ámbitos más amplios de la cultura, constituyéndose en una suerte de espíritu de la época, del cual participan, cada cual desde su peculiaridad, las sensibilidades artísticas más alertas de su tiempo?

¿Más allá de las «excomuniones» bretonianas (por cierto numerosas) de sus declaraciones programáticas (por cierto contradictorias), o de las reticencias personales de tantos poetas a ser encasillados, sin más, bajo la etiqueta surrealista, cuáles son los límites en que se reconoce esta experiencia artística y poética, a nuestro juicio tal vez la más relevante de nuestro siglo?

Sucede como cuando navegamos por los grandes y magníficos ríos americanos («La poesía es un río majestuoso y fértil», Lautreamont). El centro de la corriente nos arrastra en su vorágine. La espesa vegetación que se nos presenta a la vista pareciera limitar su cauce, pero luego nos percatamos que los altos árboles crecen entre las aguas que inundan una extensión mucho más vasta que la que al ojo se aparece, sometido a no poder vislumbrar nunca las auténticas riberas.

Empero sabemos que el río es también esos árboles, esas ciénagas, el légamo depositado en las orillas, las islas flotantes que se deslizan imponentes en su curso. Así podemos verle desde lo alto, en el distanciamento necesario para la visión que quiere comprenderlo en su totalidad. Al igual que en el río, nos surge la pregunta: ¿Cuáles son las legítimas márgenes del Surrealismo?

A cincuenta años de la publicación del Primer Manifiesto de Breton, alejándose ya los ecos de las polémicas sobre la existencia de un surrealismo español, aparece esta Antología que comentamos, contribuyendo a demostrar con el testimonio de las obras, los poemas y los documentos, la aportación hispánica al movimiento artístico más destacado de nuestro tiempo.

Las aseveraciones y documentadas noticias que Corbalán expone en su reportaje a la poesía surrealista española sirven para establecer con criterio firme la perspectiva en que debe considerarse el surralismo, más allá de las intenciones programáticas de las declaraciones y manifestaciones oficiales.

> «En la práctica el surrealismo ha sido otra cosa para el mundo contemporáneo. Ha sido mucho más abierto y mucho más limitado. Abierto, en el sentido de que sus realizaciones y sus conquistas llegaron incluso a superar el irracionalismo doctrinario, alcanzando de este modo a caracterizar o influenciar a casi todo el arte actual, y limitado en cuanto que su influencia sólo se ha ejercido en la creación artística y literaria» (p. 14).

La auténtica dimensión del surrealismo hay que buscarla en sus obras. En ellas se nos muestra como

> «un movimiento artístico-literario que aspira a expresar aquella parte del hombre que llamamos subconsciente, y que ha revelado el psicoanálisis, por medio del lenguaje y de la plástica, reteniendo su espontaneidad y sustrayéndolo en lo posible a la razón lógica o a la moral. Su aspiración sería la de llegar a expresar las zonas más oscuras de la psique en un comportamiento absolutamente directo. A través de él se establece un nuevo tipo de no-lógica en el que las formas tradicionales de significación son reemplazadas por la espontánea yuxtaposición de palabras, imágenes o símbolos» (p. 15).

Corbalán hace un balance de las actividades surrealistas en España, partiendo de los primeros comienzos tenidos con las vanguardias europeas, tanto de los grupos catalanes como del resto de la península. Contactos que se deben a poetas como Hinojosa, Larrea, desde luego a Dalí, y a las revistas de la época. Destaca también la presencia de Neruda, como decisiva en la polémica entre la poesía pura y la tendencia que se abría paso entre los jóvenes, de evidente inspiración surrealista. La Antología agrupa por una parte a los poetas castellanos y andaluces de la Generación, a los catalanes Foix y Cirlot, algunos poemas del canario García Cabrera, como exponente del grupo español que mantuvo contacto más directo con el surrealismo parisino; poemas de Dalí y Picasso (los únicos donde es posible reconocer un automatismo sin tamices de la conciencia), para terminar con una serie de documentos del mayor relieve para la comprensión de la aventura surrealista. Estos documentos, en su mayoría de procedencia hispana (aunque no se excluyen fragmentos del Primer Manifiesto, un artículo de Artaud, el manifiesto de Neruda en *Caballo Verde para la Poesía,* una reflexión de Vallejo sobre el surrealismo), nos parece de gran utilidad el que se hayan reunido con un criterio de selección que permite compendiar el panorama de las ideas por las que discurre el surrealismo en España.

Nos parece importante destacar el enriquecido número de poetas que se incluyen en esta antología, que amplía el criterio parcial de la

de Bodini, que hasta el momento era la de mayor circulación. La acertada selección e inclusión de poemas de Moreno Villa, Prados, Hinojosa, Chicharro, De Ory, Alvarez Ortega y de los catalanes Foix y Cirlot, junto a los nombres de las figuras ya vastamente conocidas, nos parece un mérito indudable, por cuanto nos hace volver la mirada sobre poetas a veces un tanto olvidados, si no en el medio español, sí posiblemente en el ámbito de resonancia natural de todo poeta hispanohablante: el de la comunidad lingüística que abarca también a Iberoamérica.

A ese nivel pensamos que la *Poesía Surrealista en España* de Pablo Corbalán, representará una contribución importante y decisiva para el conocimiento de una vasta región de la poesía española contemporánea.—*ADOLFO DE NORDENFLYCHT (Séneca, 4. MADRID-3).*

LA ENSAYISTICA, AL MARGEN, DE RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO

Como un fluir del pensamiento que no se acota con metodología habitual; con una personal evidencia de certeza, seguro de su razón, Rafael Sánchez Ferlosio sale de su ocultamiento. No con una narración —lo esperado—, sino con el flujo constante de una reflexión que desborda —con varia fortuna— lo simplemente ensayístico (1).

Tras la lectura de esta «primera semana», se afirma solapadamente y como una constante manifiesta —aunque semioculta en su apariencia— la capacidad fabuladora de Ferlosio. Hay en la estructura ensayística de su presente escrito una clara referencia al orden narrativo. Tal vez su digresión acerca del derecho narrativo funcione como un condicionante presente, aunque diluido en su presencia. La división en párrafos —no estricta ni rigurosa— aparece en ocasiones como una no necesaria solución de continuidad, como un cierre y apertura innecesarios que truncaran el natural fluir de las ideas en su camino hacia moldes no ensayísticos. Lo tratado retorna y se entremezcla con lo que se analiza, y las señales referenciales se articulan en torno a una estructura que no se cierra con el aparente fin del análisis. No es Ferlosio un pensador original en su aportación respecto a lo por él analizado. En ocasiones, una cierta sensación de verdad perogrullesca se

(1) Rafael Sánchez Ferlosio: «Las semanas del jardín. Semana primera». Nostromo, Madrid, 1974.

ha apoderado de mí al leer este libro. Se llega a pensar si para determinado concluir de lo contemplado fue necesaria tanta reflexión, tanta palabra. Y ha sido gracias tal vez a la inteligente propuesta de Octavio Paz sobre el placer de la literatura como el texto ha superado en la lectura el esquema de lo que no era menester, como fruto de esfuerzos pensantes, para alcanzar las alturas estéticas que justificaran el trabajo de Ferlosio. La palabra acaba por fin con la reflexión, y lo que en ocasión distinta hubiera sido inconveniente es aquí —sin dejar de ser verdad sabida— apariencia distinta. Pero no se trata sólo de esto. El Ferlosio ensayista —vamos a utilizar referencialmente los géneros— sorprende con la idea clara y lograda, densa y precisa, que justifica el esfuerzo lector. Entre una densísima expresión que analiza una sencilla cuestión —planteable perfectamente con otras palabras—, entre una barahúnda de conceptos, aparece como luz en tiniebla la conclusión evidente y diáfana. Y es aquí donde la bellísima palabra se funde al concepto preciso, y el pensar de Ferlosio adquiere dimensiones únicas.

El inteligente análisis de algo simple en sí mismo —no de incidencia simple, ¡ojo!, sino de planteamiento habitual— es lo que otorga un mayor sentido a la obra. Ese lúcido discurrir se aborda desde perspectivas distintas y a través de un conducto estilístico pleno de coherencia. Es en este logro estilístico, en esta forma del verbo, donde tal vez se encuentre lo fundamental de este reencuentro con Ferlosio. En las ideas iluminadoras del texto y en el bellísimo estilo, en momentos impregnado de un casticismo expresivo del mejor talante.

Tal vez en todo el texto pese el aliento de un formalismo que en ocasiones se presenta estrecho. Un formalismo que analiza y concluye certeramente determinadas cuestiones, pero que en otros puntos debiera mostrarse como menos codificador, menos guardián de cuestionables —no inválidas— convenciones narrativas. Debiera Ferlosio haber distinguido entre lo que es característica de la narración tradicional —no me refiero aquí, es evidente, a la narración que sigue moldes establecidos, sino a la que se ha transmitido a través del tiempo— y lo que no es —no debe ser— necesaria y obligadamente aplicable a estructuras narrativas no tradicionales que pretendieran una formalización distinta. En la evidencia —es claro— de que no toda «superación» de estructuras formales significa un paso adelante en lo que de signifiicativo en rigor —de comunicativo— debe conllevar la estructura narrativa, soporte, al fin, de un pensar —más o menos explicitado— aquí y ahora.

Pero Ferlosio acierta plenamente cuando, con toda lucidez, analiza cómo una mala consciencia narrativa —una mala perspectiva, por poco

coherente, de lo que es el narrar— y un relator mal situado en el terreno pueden desfigurar lo narrado, que, por haber pretendido ser testimonio de un hecho que sucede y premonición de un futuro que —en orden a una mínima coherencia narrativa— no tiene por qué sernos anticipado —mezcla poco coherente de géneros—, se convierte en un disparate de redacción cuando su intención era muy distinta.

Mas Ferlosio debió analizar lo que le sugiere la aplicación coherente de la transgresión de las normas. No es la narración sujeto necesario de aplicación de reglas. El paso que niega la sintaxis habitual o rompe relaciones lógicas no ha de ser —como en el claro ejemplo que Ferlosio propone— disparate mayúsculo. El análisis de la digresión como elemento formal y significativo de la narración sería —al margen de las conclusiones que se hallaran— complemento fundamental al inteligente pensar que Ferlosio transcribe en sus palabras.

El autor inicia su reflexión con el análisis de la influencia decisiva que el orden expositivo de lo narrado —en este caso, cinematográficamente— tiene en la mente del receptor. Su digresión —clara e inteligente, certera— desemboca luego en el análisis de ciertas implicaciones que conlleva el género épico respecto de una previa y ya triunfal epifanía de los valores del héroe.

De la univocidad del ser personal —y entiéndase que sin romper nunca los cabos que unieron cada reflexionar concreto, sino guardando siempre la posibilidad de toda mutua implicación— Ferlosio pasa a la consideración de lo que llama «índices escatológicos», y que —analizados con base en su representación formal en obras pictóricas— constituyen uno de los más interesantes logros del libro. La reflexión en torno a la no eventualidad del signo escatológico y a su aplicación en el juicio maniqueo y falso de cada día resulta de una coherencia que viene a afirmar el juicio acerca de los valores positivos —centelleantes— del texto.

Es en el desarrollo de lo que denomina «derecho narrativo» donde Ferlosio se envuelve en su propia condición estilística, en su propio ininterrumpido discurso. A ráfagas, y entre el fárrago tortuoso de la reflexión, surge la certera idea que sintetiza lo expuesto y fija el concepto: la «actitud de narrador», la «exigencia de contextualidad», la «narratividad como expediente de racionalización»...

El concepto de «proyección simpatética» es otro de los puntos de reflexión que logran un alcance positivo en el texto, y aciertan a salir de su envoltura densísima y semiahogada en un placer de lectura al margen del logro de conclusiones basadas en la reflexión paralela. La incidencia de lo narrado en el receptor, y la entrada de éste como capaz de desear y proyectar algo verificable o no según el deseo ela-

borado del locutor que narra, nos ponen en contacto con esquemas de comunicación cuyo análisis es siempre necesario llevar a cabo con unos presupuestos plenos de rigor y que Ferlosio, a mi entender, sitúa adecuadamente.

La última parte de esta «semana primera» —que, dejando al margen los dos epílogos, se iniciaría en el párrafo número 41— se articula en torno a lo que Ferlosio denomina «placer funcional objetivo» y «placer funcional subjetivo». La oposición entre los dos estadíos del «orden de sucesión infancia-adolescencia» constituye una reflexión lúcida acerca de la lamentable gradación que se establece de modo universal entre el placer del juego-con y la disputa insana que implica el placer del juego-contra.

Ferlosio desemboca en lo que denomina «uso lúdico de la narración», y encamina su digresión a considerar lo que el «uso deportivo de la primera lectura» convierte en una mala lectura, y aboca al fracaso comunicativo entre relato y oyente. En la «narración como inmanente epifanía, experimentación de la narración como proceso» —por contraposición a la lectura deportiva que usa el relato para olvidarlo de inmediato— se encuentra el pleno sentido del proceso narrativo, su culminación como algo más allá de un simple desencadenante del «factor de expectativa».

El Apéndice II —el caso Basarov—, con que se cierra la «semana primera», constituye un capítulo de especial interés. Ferlosio juzga, en base a los postulados de su «derecho narrativo», la validez del realismo socialista y de sus implicaciones en cuanto al grado de incidencia en el lector que conllevan sus realizaciones prácticas. La conclusión resulta válida, si bien necesitada de una mayor reflexión en la búsqueda de conclusiones. Este último capítulo —de una claridad plena, de un certero lenguaje— se encuentra plenamente liberado del peligro de confusionismo que acechó a otros párrafos.

Es —creo— en lo que de esquema narrativo tiene el ensayo de Ferlosio, en el fluir dispero en ocasiones —como un relato en que la trama adhiriera suavemente nuevos protagonistas— donde se halla algo de lo más significativo —además, claro es, de algunas conclusiones teóricas— de *Las semanas del jardín.* Ahí y en el lenguaje bellísimo, en el vocablo de preciso significado y resonancia única que en ocasiones da al texto su realidad de aventura distinta.—*LUIS SUÑEN (Bravo Murillo, 18. MADRID-3).*

MISCELANEA ROMANTICA *

Desde 1972, durante la primera semana de noviembre, vienen desarrollándose en Valladolid, en la casa natal del poeta y dramaturgo José Zorrilla —hoy Casa-Museo de su nombre—, una serie de actos encaminados a rendir público homenaje al autor del *Tenorio*, integrantes todos del programa confeccionado a este propósito cada año por la ya conocida Semana Romántica de aquella ciudad castellana.

Una de las manifestaciones de la mencionada Semana consiste en un ciclo de conferencias en torno a la obra zorrillesca o, más exactamente, en torno a la literatura, historia o arte, al ámbito cultural en definitiva, de gran parte de la pasada centuria. Su propósito es claro: promover y divulgar una serie de estudios que mejor contribuyan al conocimiento, si no ya y exclusivamente de la obra del poeta vallisoletano sí del acervo artístico y literario de nuestro período romántico.

Los mencionados ciclos de conferencias se vienen desarrollando, como anotábamos más arriba, en la Casa-Museo de Zorrilla, y en el muy adecuado marco de su rica biblioteca —donación a la Casa del ilustre académico vallisoletano, investigador excepcional que fue de la biografía y la obra zorrillescas don Narciso Alonso Cortés.

Como fruto de las dos primeras ediciones de la Semana Romántica vallisoletana (1972-1973), se presenta ahora al público un volumen misceláneo, cuidadosamente editado de acuerdo con la orientación de su contenido (diseño de la cubierta, viñetas, etc.), que prologa y coordina el director de la Casa-Museo, el catedrático de la Universidad vallisoletana José Luis Varela, promotor asimismo de la Semana, en que se recogen, salvo dos únicas excepciones, las distintas aportaciones que conformaron las mencionadas dos ediciones iniciales, y al que vamos a referirnos aquí pormenorizadamente.

Antes de pasar a ocuparnos del contenido del presente volumen hemos de añadir, dejando constancia de la alusión que al respecto se hace en la presentación del mismo, que tras éste irán apareciendo otros volúmenes en fechas sucesivas y según se vaya desarrollando la andadura de los subsiguientes ciclos organizados por la mencionada Semana Romántica vallisoletana.

Se abren estos *Estudios* —siguiendo la ordenación alfabética observada en los mismos— con la aportación de Guillermo Díaz-Plaja («Permanencias románticas en el novecentismo español», pp. 9-23), donde

(*) «Estudios románticos» (G. Díaz Plaja, G. Diego, H. Juretschke, E. Lafuente Ferrari, J. Marías, P. Ortiz Armengol, J. Pabón, V. Palacio Atard, J. Simón Díaz, J. L. Varela), Valladolid, Masa-Museo de Zorrilla (Instituto José María Cuadrado), 1975, 343 páginas.

se trata de llegar a distinguir diferentes secuelas románticas bajo la a primera vista engañosa reacción antirromántica operada al filo del novecientos, tanto bajo el enfoque del realismo estético de los noventoiochistas como del Modernismo, que, «si bien prolonga de alguna manera el idealismo de los románticos, no deja de proponerse una retórica estrictamente distinta...». Va pasándose revista, pues, a alguna de estas reminiscencias románticas en varios autores del período propuesto: D'Ors, Ortega («cuya programación estética se hará en función y contraste del Romanticismo»), Antonio Machado, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, etc. Y en las escuelas posteriores: «visiones» románticas encontramos en Gerardo Diego; huellas de Bécquer en Guillén; un «curso soterraño» de la misma naturaleza asoma en Lorca... Reminiscencias que se prolongan, con distinta expresión en cada momento, hasta nuestros días.

El académico Gerardo Diego contribuye con «Notas sobre Zorrilla y música de Bécquer» (pp. 25-61), delicioso rosario de agudas observaciones, interesantes noticias de la biografía zorrillesca, comentarios de alguno de sus temas más queridos (el de los toros, por ejemplo), evocaciones en sus poemas y prosas menos conocidos, etc.; y, finalmente, sugestivos apuntes sobre el carácter musical de la obra becqueriana, desde un enfoque adecuado: sensibilidad musical del poeta de las *Rimas*, instrumentos que intervienen en ellas («Orquesta de Bécquer), interés de la asonancia en la producción del sevillano, etc.

«La repercusión de la cultura y ciencia alemana en España durante la época romántica» (pp. 63-120) se titula la aportación de Hans Juretschke al volumen que reseñamos: interesante y bien documentado estudio del que, por razones obvias en toda noticia bibliográfica, hemos de limitarnos a recoger los puntos sobre los que el mismo se vertebra. Son los que siguen: planteamiento general de la influencia alemana en el XIX y sus antecedentes en el siglo anterior (Carlos III); repercusiones de las teorías de A. W. Schlegel, excepcionalmente las ejercidas de forma directa sobre tres figuras señeras: Böhl de Faber, Durán y Lista; planteamiento de la problemática en torno a una de las dificultades más consistentes encontradas por la penetración de la cultura alemana en España, la «barrera lingüística», y su superación mediante distintos procedimientos (las traducciones francesas, por ejemplo); primeros ecos e interpretaciones de lo alemán en Cataluña y los medios periodísticos en que se recogieron; penetración en España del ideario de uno de los Schlegel, Friedrich; Hartzenbusch y su importancia dentro del contexto de las relaciones hispano-alemanas; y unas consideraciones finales que resumen la incidencia de lo alemán en nuestra cultura del XIX, sobre todo a través de los núcleos difu-

sores más notables: Barcelona («interpretación conservadora» de lo alemán) y Madrid («interpretación progresista»).

Enrique Lafuente Ferrari contribuye a estos *Estudios* con un tema de crecido interés: «El romanticismo y la pintura española» (pp. 121-180), «nunca abordado con hondura y precisión a la vez», y donde, partiendo del análisis de los cinco estilos que se han venido dando como buenos en la clasificación de la pintura del XIX, del XIX francés más exactamente (neo-clasicismo, romanticismo, realismo, impresionismo y simbolismo), se detiene en el estudio de las relaciones de nuestra pintura decimonónica con aquéllos y, asimismo, en rastrear el influjo de los primeros pintores románticos extranjeros en España, sobre todo el del denominado «movimiento nazareno», cuya incidencia resultó más bien débil y tardía en la Península. Otro punto tratado es el referido a la escuela de Sevilla (los Bécquer, Elbo, Rodríguez Guzmán, etc.), encaminada hacia el género pictórico más romántico: el pintoresquismo costumbrista. Hacia 1856 —concluye Lafuente— puede afirmarse que ya no se pintaba «en el climax del momento romántico», aunque una de sus secuelas, «el género histórico de exposición», siguiera cultivándose hasta bien entrado el siglo XX.

«Dos dramas románticos: *Don Juan Tenorio* y *Traidor, inconfeso y mártir*» (pp. 181-197) es el título de la aportación de Julián Marías al volumen que nos ocupa; su sola formulación nos adelanta lo esencial de su contenido, pero hay algo más: referido al *Tenorio,* un oportuno análisis del donjuanismo, de las nuevas «dimensiones esenciales» del mito y de la posible actualidad que hoy pudiera ofrecer. No son menos interesantes las observaciones de Marías referidas al segundo drama enunciado, que «ha significado el momento de crisis del Romanticismo español, la pérdida de su vigencia plena», romanticismo que Zorrilla pudo ironizar, pero sin «infidelidad», en fecha tan tardía como 1849, en su *Traidor,* si bien él seguía siendo «absolutamente romántico», quizá —concluye Marías— «porque era irremediablemente liberal».

Sigue, páginas 198-266, un extenso artículo de Pedro Ortiz Armengol en torno a la figura de Leandro Fernández de Moratín («Viajes y entredichos de Moratín en Francia»), cuya inclusión en el volumen que comentamos se justifica al inicio del mismo. Estamos ante una recopilación de datos inéditos dirigidos a completar una etapa, la final, de la vida del autor español, y de la que sólo recogeremos aquí los epígrafes más significativos: viajes a París de Moratín (1787 y 1792); exilio de éste (1818) y su relación con Juan Antonio Melón; documentos policiales referidos a Moratín; otros emigrados en la capital fran-

cesa; última residencia parisina de don Leandro y momentos finales de su vida.

Una controvertida figura de nuestro período isabelino, Narváez, es el objeto de la aportación de Jesús Pabón a los *Estudios* («El general Narváez: leyenda y literatura de un gobernante romántico», pp. 267-287). Desde dos enfoques trata el autor de acercarnos a la personalidad real del *Espadón de Loja:* a través de la leyenda (surgida en torno a su entidad política, a su «horizonte intelectual», a su actitud de gobernante y a su sensibilidad de hombre); y a través de un planteamiento plenamente literario: Narváez en su juventud visto por Baroja; como gobernante, retratado por Galdós, y en los momentos finales de su vida, a través de la pluma de Valle-Inclán. Y una consideración final: «... la creación literaria superó, de una u otra manera, la leyenda, y replanteó el problema, ya resuelto u olvidado, de un Narváez sin historia».

A otro historiador, Vicente Palacio Atard, corresponde el artículo «Guerra y paz en la España romántica», antepenúltimo del volumen que comentamos (pp. 289-310), en el que se analizan las causas y consecuencias de la contienda de Independencia contra Napoleón, primero, y los distintos conflictos intestinos después, que totalizan un período (1808-1839) de luchas que constituye «el fondo histórico de la España romántica». Son, asimismo, puntos destacados en el trabajo de Palacio Atard los dedicados al planteamiento de la repercusión europea de la actitud bélica española contra Francia y, sobre todo, al estudio de la reforma eclesiástica e institucional en España en el período histórico propuesto.

El punto referido a las publicaciones periódicas de la etapa romántica no podía faltar, lógicamente, en un volumen de la naturaleza del presente. De él se ocupa José Simón Díaz con su colaboración «La prensa española en la época de Zorrilla» (pp. 311-325), interesante aportación en que, en apretada síntesis, se nos ofrece una panorámica general del tema enunciado. Tres son los puntos básicos de la misma: uno, dedicado a los antecedentes; un segundo, a los diarios, y el último, y más destacable, a las revistas; dentro de este último apartado se recoge, en su justa valoración, la trascendencia de cuatro de ellas: *El Artista,* el *Semanario Pintoresco,* el *Museo Universal* y *La Ilustración Española y Americana,* decisivas para la exacta calificación de la prensa periódica de gran parte de nuestro pasado siglo.

Cierra, finalmente, este primer volumen de *Estudios románticos* un texto de José Luis Varela («Verdi ante el "Simón Bocanegra" de García Gutiérrez», pp. 327-343), que nos pone en contacto con uno de los problemas de nuestra literatura en todos los tiempos —más

sensible quizá en la época romántica—: la difusión y valoración extranjeras de nuestro acervo literario. Como queda sobradamente demostrado en el artículo que comentamos, el caso del *Simón Bocanegra* es un ejemplo bien palmario: «Verdi con *Il trovatore* y con el *Simón Boccanegra* lleva a los escenarios europeos la obra literaria de un dramaturgo español», de uno de nuestros primeros románticos, García Gutiérrez, en este caso. Un completo estudio comparativo del drama español y del libreto operístico nos muestra cómo, con leves alteraciones del primero y alguna supresión obligada por la estructura del género al que se vierte, el drama español se ve transformado en ópera italiana; con una sola originalidad respecto a su fuente: la significación política conferida por el maestro italiano a la figura de Bocanegra. El artículo concluye con unas consideraciones, inexcusables al planteamiento del tema, acèrca de la trascendencia de la aportación del autor de *El trovador* a la escena romántica española, así como la deuda del *Simón Bocanegra* con la *Conjuración de Venecia,* de Martínez de la Rosa.

No quisiéramos concluir nuestra reseña sin dejar constancia de lo que, en nuestra opinión, constituye un acierto y una aportación bien meritoria al mejor conocimiento y divulgación del arte, las letras y la historia de una vasta parcela de nuestro pasado siglo: nos referimos, claro es, a la labor desarrollada por estas Semanas Románticas vallisoletanas, cuyos propósitos nos gustaría ver cumplidos a lo largo de una dilatada existencia.—*ROBERTO CALVO SANZ, Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid.*

DIALECTICA CONTEMPORANEA DE HISPANOAMERICA

Mario Hernández Sánchez-Barba. Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A. Madrid, 1973

Desde hace algunos años los estudiosos del fascinante tema que es el desarrollo y evolución históricos de Hispanoamérica anhelaban un estudio que enfocase la etapa contemporánea.

Para llenar este vacío y suplir esta necesidad, se publicó hace poco más de un año la obra que ahora reseñamos. El autor es el profesor titular de Historia Contemporánea de América en la Facultad de Filoso-

fía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, donde ejerce su docencia a la par que se dedica a la investigación histórica, fruto de la cual son sus artículos y libros publicados hasta el presente, entre los que destacamos su conocido libro *Las tensiones históricas hispanoamericanas en el siglo XX*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, recientemente traducido al japonés.

Dialéctica contemporánea de Hispanoamérica es «un producto de reflexión sobre el mundo hispanoamericano contemporáneo». Aplica en su enfoque el modelo simbólico expuesto por el sociólogo norteamericano David Willer (en su libro: *La sociología científica. Teoría y Método.* Buenos Aires, 1969) para establecer los supuestos de una exigencia histórica en el mundo hispanoamericano, su articulación, su posición estructural y los subsiguientes niveles de interés latente, interés manifiesto con sus respectivos grupos y, finalmente, la organización.

La posición de interés latente corresponde, siguiendo el planteamiento del profesor Hernández Sánchez-Barba, a la etapa histórica comprendida entre 1492 hasta mediados del siglo XIX, del humanismo renacentista, pasando por el barroco, hasta la gran apertura que supuso el romanticismo. La articulación de interés la constituye el Positivismo en sus distintos enunciados y contradicciones; la posición de interés manifiesto la sitúa el autor entre 1880 y 1930, época en la que señala cuatro coherencias intelectuales: el modernismo literario, el antipositivismo, el 98 hispanoamericano y la presencia de los Apóstoles educadores, que en conjunto configuran una doctrina hispanoamericana que el autor define como «la plataforma especulativa sobre la cual construir la posibilidad de cristalizar en supuestos ideológicos de alta dinamicidad las realidades regionales en el mundo contemporáneo» (páginas 16-17). La caracterización de dicha doctrina constituye el propósito del libro.

A partir de la independencia política de Hispanoamérica señala el autor dos órbitas de influencia: la británica, sintetizada en la frase de Canning en 1824: «Hispanoamérica es libre y si no manejamos mal nuestros asuntos, es inglesa», y la de los Estados Unidos que se afirma entre las dos guerras mundiales, y que actúa hoy plenamente.

Con diafanidad metodológica apunta el autor las consecuentes frustraciones internas en el mundo hispanoamericano: marginalismo comercial, dependencia agraria, descapitalización, extraterritorialidad decisoria en el campo de las finanzas y, en especial, la existencia de grupos organizados que consideran como propios los intereses nacionales e ignoran los intereses de las sociedades que han llevado estas exigencias hasta el nivel de interés manifiesto y cuyo enfrentamiento

constituye el meollo de la problemática contemporánea hispanoamericana.

El segundo capítulo, «La búsqueda de un destino comunitario», es una concienzuda indagación en la trayectoria de Hispanoamérica desde el período de la independencia hasta el presente, en su lucha por buscar su identidad y su destino propios. Critica el autor la visión colorista, confusa y heterogénea que se tiene en Europa de Hispanoamérica, y el error que se comete al explicar como un proceso sucesivo lo que es una serie de yuxtaposiciones coherentes y unificadas mediante vehículos culturales como la lengua española.

Anota la inexistencia de una filosofía de la historia en el Nuevo Mundo, debido a la carencia de una visión total y coordinadora de sus pensadores que no pasaron del análisis regional invertebrado y de escasa profundidad. Agrega que es, precisamente, a partir de la independencia, como objetividad espiritual, cuando se emprende la búsqueda de esa identidad comunitaria y de ese anhelo de integración, proceso, en sus palabras «abierto, dinámico y de extraordinaria complejidad» en el que confluyen la interacción y la yuxtaposición y que conlleva a una acción bipolar de independencia-dependencia en su desarrollo evolutivo.

Desde un punto de vista político, sociológico, histórico y cultural el autor enfoca el período independentista en los postulados del criollismo ilustrado frente a los de la decadencia española de aquellos años, y señala la figura de Feijoo, cuyo racionalismo crítico y libre examen, conjuntamente con el reformismo borbónico de Carlos III, hicieron posible la formación de un ambiente subversivo que sirvió de marco para la emancipación, a partir de la cual Hispanoamérica se convertiría en un semillero de nuevas doctrinas ideológicas de signos contrarios que habría de desembocar en la lucha bélica por la consecución de la «independencia social».

Destaca la trascendencia de la expulsión de los jesuitas como fuerza de aceleración en el proceso independentista y como elemento de ruptura entre la Corona y América. Diferencia agudamente la onda jurídica y la onda militar de dicho proceso y ve en la segunda como la «intercomunicación constitutiva de la objetividad espiritual».

Dentro del esquema histórico, una vez superada la etapa bélica, se opacarían sus proyecciones por la fragmentación y el nacionalismo cultural, la aparición de un «elitismo» criollista burgués y una dependencia económica respecto a Inglaterra durante todo el siglo XIX.

Luego se adoptarían doctrinas externas que no reflejaban la situación real hispanoamericana, entre ellas el positivismo, que llevaría a la

colonización económica y financiera de grupos nacionales y extranjeros de consecuencias funestas.

El autor detecta seguidamente el surgimiento, como reacción contra el positivismo, de una instancia de renovación que se manifiesta en el modernismo literario; el antipositivismo filosófico y en el llamado 98 hispanoamericano en lo didáctico, teórico y político, supuestos que hacen posible la formulación de una doctrina hispanoamericana de independencia ideológica y enrutada hacia una independencia económica.

Para la consecución de este objetivo había que saltar muchas vallas: la dependencia económica ante los grandes monopolios, su marginación en el mercado mundial y la extraterritorialidad decisoria.

Se impone, pues, una necesidad de integración, labor que impulsan actualmente tres grupos que el autor identifica como promotores y realizadores de esta gran tarea: las escuelas sociológicas, el grupo de economistas de la CEPAL y el grupo de novelistas contemporáneos.

Los primeros proponen un acercamiento sociológico auténtico, basado en la propia realidad hispanoamericana: los segundos. buscan promover la soberanía económica regional fundamentando sus proyecciones en un estudio crítico de las diversas teorías económicas y mediante la creación de entidades propulsoras de este cambio como el BID y la formación de mercados regionales; los terceros, involucrando en su narrativa la problemática social y humana de Hispanoamérica en su búsqueda de identidad con su realidad histórica, expresada hoy en un proceso de interiorización alrededor de la temática de la soledad, el miedo, el mito, la incomunicación, la caracterización de lo propio, el mestizaje étnico-cultural y el panhispanoamericanismo.

En las páginas siguientes el profesor Hernández Sánchez-Barba analiza con agudeza y buen juicio crítico la novelística de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Ernesto Sábato, en cuyas obras observa, por una parte, cómo la búsqueda de una definición desde una problemática individual, y por otra, el fin de la novela como medio de conocimiento del hombre y de la realidad que lo circunda; su connotación sociopolítica y económica y el compromiso ante la búsqueda de una meta común. La novela, agrega el autor, conlleva una carga moral, una tensión de futuridad, una presión sobre el lector que la hacen el mejor medio de conocimiento de la realidad hispanoamericana, siendo ésta su principal aportación.

Los juicios que el autor expresa sobre la trascendencia e importancia de novelas como *Pedro Páramo, La región más transparente, Conversación en la catedral, Rayuela, Sobre héroes y tumbas,* entre las

principales, constituyen páginas de la mejor crítica literaria dignas de ser incluidas en una buena antología sobre este tema.

En el último capítulo del libro se analizan los factores de inadecuación del destino comunitario hispanoamericano entre los que incluye las diferencias étnico-sociales, las fallas estructurales, el latifundismo y el capitalismo, el urbanismo industrial frente al ruralismo, la oligarquía y el caciquismo, todos ellos causantes de la desorbitación histórica de Hispanoamérica. Critica el mesianismo de la industrialización y la inexistencia de los mecanismos necesarios para instaurarla; las fallidas tentativas de una reforma agraria; la omnipresencia de los Estados Unidos como obstáculos para obtener la independencia económica que considera como «la última etapa de consecución de la objetividad espiritual y de acceso a la identidad» (p. 148).

Plantea como condiciones indispensables para lograr dicho objetivo la necesidad de mantener un equilibrio interno, de plantear una planificación integral y de diversificar las actividades productoras. Al mismo tiempo tendrían que superarse ciertas vallas que obstaculizan la ejecución del plan redentor, entre las que incluye la ausencia de un sentido nacional, la falta de crédito bancario, la fuga de capitales, la extraterritorialidad de la soberanía económica regional, las influencias políticas y las presiones inflacionistas como reflejo de la dependencia económica y comercial ante el dominio de los grandes intereses multinacionales.

Siguiendo un bien estructurado esquema metodológico, el profesor Hernández Sánchez-Barba centra la parte final de esta interesante obra en el estudio de las inadecuaciones sociales cuyos efectos coyunturales inciden en la integración de la economía hispanoamericana en los mercados mundiales; observa cómo la desigualdad y el marginalismo son consecuencias de una dualidad del sistema causado por la función político-económica de los grupos urbanos y rurales, y señala con agudeza crítica los peligros de un «progresismo» que a la postre beneficiaría a una «élite» dominante, en perjuicio de la mayoría de la población.

Ante la inminencia de los resultados funestos que bajo el mito de la democracia se ciernen en estos países, el autor aboga por un replanteamiento de los postulados hispanoamericanistas:

> Una auténtica política basada en las realidades positivas y dentro de los medios posibles, que abandone de una manera definitiva los propósitos teóricos, los mitos demagógicos ineficaces, las personalidades caducas, las aspiraciones fantásticas, y proceda de una manera efectiva a la reconstrucción social y moral de la población, como base fundamental que disminuya el plomo y per-

mita emprender el vuelo, que no puede ser individual, sino comunitario, que no puede ser de grupos ni de minorías, ni siquiera ya de naciones, sino del conjunto armónico de toda la región (p. 161).

En el campo político anota la actitud personalista de la mayoría de los gobiernos hispanoamericanos que han llevado a una inestabilidad permanente, lo que ha impulsado a los descontentos a la búsqueda de nuevas orientaciones ideológicas, como el APRA, la Asociación Interamericana Pro-Democracia y Libertad, la Acción Democrática Venezolana, que pretendían un reformismo político de tendencia de izquierda.

Finalmente cierra el libro con una inquietante reflexión sobre el futuro hispanoamericano:

> Mientras se mantenga la instancia personal prevaleciendo pesadamente sobre la comunitaria y se subordinen los objetivos públicos a los privados —sean éstos personales, de grupo, de partidos o de ideologías—, es muy difícil que Hispanoamérica consiga superar los graves inconvenientes y los severos obstáculos, los fuertes lastres, que impiden el encuentro con su propio destino comunitario, sea éste nacional, regional o continental (página 175).

En esta reseña hemos querido informar al lector de la amplia gama temática que se discute y analiza en las densas páginas de este libro. Al aplicar el modelo sociológico de David Willer, con independencia de criterio y de innovación, el profesor Hernández Sánchez-Barba ha dilucidado las bases sobre las cuales deben descansar los esfuerzos hacia la cristalización de la objetividad espiritual de Hispanoamérica. Para quienes deseen adentrarse en el estudio de la realidad de Hispanoamérica contemporánea, este libro constituye una referencia imprescindible sobre el tema, dada su sólida estructura, su seriedad metodológica, el acopio de conocimientos manifiesto tanto en las ideas expuestas por el autor como en la amplia bibliografía que maneja, todo dicho con diafanidad, agudeza crítica y altura profesional.—*PABLO GONZALEZ-RODAS (West Virginia University Morgantows, W. U. - U. S. A.).*

LEANDRO FERNANDEZ DE MORATIN

El hispanista italiano G. Carlo Rossi presenta en *Leandro Fernández de Moratín: Introducción a su vida y su obra* (1), un estudio del destacado autor español del siglo XVIII.

Carlo Rossi cree que vida y obra son inseparables en el escritor y no puede comprenderse la obra sin entenderse su vida en la encrucijada del momento histórico, en su circunstancia histórica; tiene en cuenta Carlo Rossi el concepto en boga hoy en la crítica literaria, que es el empleo del método sociológico al enjuiciar la obra artística. El principio de tal método lo formuló Hauser (2) al afirmar que todo en la historia es obra de individuos, que los individuos se hallan temporal y espacialmente en situaciones determinadas, y su comportamiento y obra es tanto el resultado de su espíritu como de la circunstancia histórica en la que viven. (Hauser hizo de esta teoría el núcleo de la naturaleza dialéctica de los procesos históricos.)

De acuerdo con su concepto de la crítica literaria, como exponemos aquí, Carlo Rossi comienza su libro intentando darnos una visión de la España de Moratín; nos recuerda en las primeras diez páginas los acontecimientos políticos más importantes del reinado de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, pero sin explicarnos satisfactoriamente el impacto de tales acontecimientos en el proceso histórico.

Así, refiriéndose a la abdicación de Carlos IV a favor de su hijo, observa: «Con la abdicación de Carlos IV en favor de su hijo don Fernando, termina uno de los reinados más miserables de la historia de España, el reinado de un rey de escasísimas dotes, en manos de una esposa de muy pocas virtudes, y con un favorito de excepcional habilidad y de no menos excepcionales ambiciones» (3). Pero lo que no nos dice Carlo Rossi —y ello es mucho más importante— es que la abdicación representa la demolición del poder real como principio de autoridad absoluta y la desorganización de la Corte como centro del arte y la cultura; representa también la disolución del clasicismo barroco, que había expresado artísticamente la aspiración y la conciencia del poder absoluto.

Carlos Rossi nada añade al escribir: «La característica más sobresaliente del siglo XVIII es, para nosotros, la de los flujos y reflujos de opiniones, criterios, finalidades y contradicciones sustanciales que, por el mero hecho de ser tales, fueron excepcionalmente fecundos,

---

(1) (Madrid: Ediciones Cátedra, 1974.)
(2) Véase «Introducción a la historia del arte» (Madrid: Guadarrama, 1968).
(3) Página 17.

tanto desde el punto de vista humano como desde el cultural y artístico» (4); esta es una generalidad vaga que podría igualmente aplicarse a otros períodos históricos sin elucidarnos gran cosa su naturaleza íntima (porque además, ¿cómo es posible distinguir el punto de vista humano del cultural y artístico?); pero hubiera valido la pena que Carlo Rossi señalara de qué modo ciertos acontecimientos influyen en la alteración de la manera de sentir y valorar la vida y, por consiguiente, en la alteración de las manifestaciones culturales del siglo XVIII. El fenómeno más curioso y de transcendencia enorme en todas las manifestaciones del siglo XVIII es —y no lo tiene bastante en cuenta Carlo Rossi— el desplazamiento de la aristocracia como clase directiva por la burguesía ascendiente que la reemplaza; aunque durante mucho tiempo existe la tensión entre las formas de enjuiciar la vida de ambas clases, prevalecen los criterios burgueses; de este nuevo concepto de la existencia brota la obra de Moratín, animada de un robusto sentido común, llena de comprensión por la realidad inmediata y desdeñosa del ideal heroico, caballeresco-romántico irracional de la aristocracia.

No es bastante aseverar, como lo hace Carlo Rossi, que «La sociedad española que atrae la atención de Moratín es la clase burguesa» (5). Moratín, creemos nosotros, es por su idiosincrasia práctica-realista, su origen y sus simpatías un burgués; son también burguesas sus características distintivas: su ilustración, su liberalismo, su religiosidad anticlerical, su escepticismo discreto, u espíritu lúcido, agudo e irónico tan delicadamente urbano, su convicción en la supremacía de la razón y su amor por la realidad sólida e inmediata (es decir, su antirromanticismo), su aversión a todo oscurantismo. Aun si se objeta que la burguesía española nunca se identificó con la Ilustración lo bastante para abrazar sus metas, Moratín es en su obra el portavoz de esta burguesía; hubiera valido, pues, que Carlo Rossi sondeara más hondamente la relación de Moratín con la sociedad burguesa de su tiempo, relación de la que arranca hasta cierto punto su obra. Moratín —y esto tan esencial no parece comprenderlo Carlo Rossi— llevó la existencia de un jornalero literario (traductor, bibliotecario, etc.); y es el nuevo tipo de intelectual moderno desarraigado, carente de vínculos íntimos con una actitud crítica y escéptica respecto a tradiciones y convencionalismos, y que no puede y además no quiere influir en la realidad política y social.

Carlo Rossi estudia de manera más descriptiva que analítica el diario, el epistolario, los «Cuadernos» de viaje y la producción lírica de Moratín; el propósito de Carlo Rossi semeja ser el de exposición

(4) Página 9.
(5) Página 123.

e información del contenido de las mencionadas obras más que el de un examen analítico de las mismas con conclusiones críticas personales; parte, sin embargo, que se refiere a la actividad de Moratín como crítico y autor dramático, resulta desleída, acaso porque la importancia de Moratín estriba en gran medida en su visión del teatro español de su tiempo y es un aspecto esencial que requiere se profundice. No es suficiente, por ejemplo, decirnos que la estética teatral moratiniana exige verosimilitud y proporción y condena la intriga improbable y disparatada; hay que seguir por el camino que nos traza este concepto del teatro naturalista hasta descubrir la tensión que presenta con la visión desmesurada del romanticismo, que desborda tumultuosamente los cauces de la existencia cotidiana; de haberlo hecho así, Carlo Rossi no hubiera afirmado lo siguiente:

> El desenlace de *El viejo y la niña* es decididamente *romántico,* en cuanto que Moratín defiende resueltamente los derechos del individuo, que pretende actuar según las razones del sentimiento, en contra de la concepción y los caprichos de la colectividad; y también es *romántico* desde el momento en que frena los impulsos de ambos jóvenes y los separa de un modo definitivo (aun a pesar de la afrenta que recibe el viejo, que precisamente representa la arbitrariedad de la colectividad) (6).

El desenlace melancólico de *El viejo y la niña* es propio del sentimentalismo, que aparece en el drama burgués del siglo XVIII, perfectamente compatible con su racionalismo; pero la separación de los amantes en *El viejo* carece del atormentado patetismo romántico que señala Carlo Rossi. Estamos en un universo donde se dominan los sentimientos ante un deber ético porque la razón es siempre superior a la pasión, y los hombres son capaces de subyugar la parte instintiva de la naturaleza humana; ello lo ejemplariza el enamorado don Carlos en *El sí de las niñas,* al renunciar a Paquita por afecto y sentido de obligación moral a su tío. El galán enamorado no atropella, espada en mano, normas sociales y leyes: la rebelión no aparece por ninguna parte. El siglo XVIII domina al amor, le despoja de su salvaje inmediatez, de su dolorosa impulsividad; le hace refinado, divertido, dócil; no penetran en su recinto ráfagas de aire alucinado que convulsionan la existencia.

El viejo y la niña, como *El sí de las niñas,* plantea un tema muy siglo XVIII; no el del derecho al amor, sino el del derecho a la autonomía moral, el derecho de toda conciencia de no ser violentada, el derecho a la autenticidad de nuestro ser sin coacciones que fuercen como reacción defensiva, a la hipocresía, al enmascaramiento (7).

(6) Página 95. El subrayado de «romántico» es nuestro.

(7) Juan Luis Alborg, «Historia de la literatura española», III, p. 649.

Hay en Moratín un aspecto que no lo ha explorado Carlo Rossi y que se presta a un estudio sugestivo: la aparición por primera vez en el teatro español del concepto materialista y sociológico del hombre condicionado por su ambiente.—*MARIA EMBEITA (Sweet Briar College Sweet Briar, Va. 24955).*

KESSEL SCHWARTZ: *A New History of Spanish American Fiction:* Volumen I, *From Colonial Times to the Mexican Revolution and Beyond;* vol. II, *Social Concern, Universalism, and the New Novel* (Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1971, 1972). Vol. I: xii ± 436 páginas, 10 dólares USA; vol. II: x ± 445 pp., 10 dólares USA.

Son relativamente pocos los estudios generales de la novela hispanoamericana en su periplo histórico íntegro, desde sus orígenes hasta hoy. De ellos algunos han quedado ya decididamente atrasados, pues se escribieron en los años treinta o cuarenta (los de Pedro Henríquez Ureña, Hugo Barbagelata, M. Ceuto, A. del Saz y Arturo Torres-Ríoseco). Otros son claramente estudios introductorios breves, faltos de profundidad y necesariamente selectivos en los autores que tratan (así los de Alberto Zum Felde o el de Arturo Ulsar Pietri). Incluso el excelente estudio de Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana* (México, 1966) no deja de ser un trabajo introductorio que apenas toca los acontecimientos más recientes del «boom» hispanoamericano. Si de aquí pasamos a historias generales de la literatura en América hispana, el tratamiento de la novela ha de ser, por necesidad, más reducido y a veces incluso claramente incompleto, como ocurre en la historia de Angel Valbuena Briones. Sólo hay una obra que se le acerca en extensión, si no en calidad, a la que ahora vamos a reseñar. Es la de Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid, Gredos, 1953, 630 pp.). Por su parte, la obra de Schwartz supone un esfuerzo máximo de llevar a cabo un estudio sistemático, completo y exhaustivo de la narrativa de Hispanoamérica. Aunque, como toda obra humana, tiene sus defectos, su esfuerzo se ve coronado por el éxito. Su estudio no tiene otro que se le pueda igualar en extensión, profundidad y rigor crítico.

El primer problema con que se enfrentó Schwartz fue el de la organización de su libro. No era fácil. Entre el dilema de elegir una organización generacional o una por tendencias literarias, prefirió la se-

gunda posibilidad. Indudablemente la agrupación generacional hubiese reunido autores «contemporáneos» con tendencias muy diversas e incluso opuestas, pero no «coetáneos» (según los conceptos orteguianos). Aún así la agrupación por tendencias participa de varias a la vez en su carrera literaria y aun en una sola obra. Sea lo que fuera, Schwartz estudia en su primer volumen la época colonial, el costumbrismo, el romanticismo, el realismo, el naturalismo, el criollismo y la novela de la revolución mejicana. Hasta aquí muy bien. Estos son conceptos que responden a movimientos ampliamente difundidos en Occidente. Pero en el segundo volumen la división queda más imprecisa; aunque este volumen tiene seis capítulos, éstos quedan agrupados bajo dos títulos tan sólo: «Public Service Literature» y «The New Novel» Esta queda tratada en 250 páginas, más de las dos terceras partes del libro; ante la dificultad de encontrar una división más apropiada para esta «nueva novela» ha optado por clasificar a los autores por países, lo cual no es del todo desatinado. Un solo comentario negativo debemos hacer sobre esta organización de conjunto: la lectura se haría más fácil y agradable si Schwartz hubiese hecho más capítulos y éstos más breves. En vez de agrupar el realismo, naturalismo y modernismo en un capítulo de setenta páginas, bien podía haberlo dividido en tres más breves.

Mas pasemos ya a su tratamiento del tema en sí. Schwartz es detallado, meticuloso, metódico, yo diría incluso «científico» en su estudio. No le fallan las fechas de los autores y de publicación de las obras (cosa que tantos críticos españoles descuidan frecuentemente, dejando a veces perplejo al lector que busca puntos de referencia temporal orientadores). Es a la vez exhaustivo y enfático: exhaustivo porque incluye numerosos autores secundarios y de tercera línea que no se podrían encontrar en otros estudios; enfático porque sabe destacar y dar su verdadero relieve a los autores realmente importantes no sólo por la extensión que les dedica, sino por el énfasis con que resalta su creación novelística. Cierto que no siempre ocurre esto y que no todos estarían de acuerdo con su criterio en algunos casos. Por ejemplo, mientras que Fernando Alegría, en su estudio, destaca el papel de Sarmiento y el valor novelístico de la segunda parte de *Facundo,* Schwartz lo pasa de largo. Pero en conjunto este crítico tiene un sentido muy agudo y justo de la proporción.

La organización interna de cada capítulo revela una mente clara, un conocimiento en extensión y en profundidad de la materia y una gran capacidad de sistematización de materiales amplísimos. Analiza las características generales de cada grupo o tendencia; establece relaciones precisas. Tiene en cuenta las múltiples implicaciones de

los materiales novelísticos: estilo, personajes, credibilidad de los materiales novelados, implicaciones históricas y sociales, valor local o universalista, etc. Júzguese de ello por su precisa caracterización de la que llama la «nueva novela», aquella que ha surgido a partir, más o menos, de 1940: «Although variations, of an older realism, and *criollismo* also continued, the novels that have caused the greatest critical excitement, especially in the 1950s. and 1960s., are those which with the mythological, allegorical, introspective, surrealistic, and existentialist aspects of life, employing in the process a whole range of twentieth-century techniques such as interior monologue of various kinds, dream sequences, flashbacks, objectivism, and temporal experimentation. In some cases the old *criollista* tendencies were modified to define natural man in his universal rather than in his local aspects; but social realism, influenced by Mexican painting and Italian cinema and a host of related artistic directions, continued to examine man as part of his chaotic social framework» (p. 96).

Una vez caracterizado el grupo o movimiento, pasa a estudiar los representantes del mismo. Un método riguroso le guía en todo: unos comentarios generales y luego un estudio sistemático de cada novela o de las más representativas del autor. De éstas nos hace un resumen del argumento, estudiando a la vez los personajes centrales. Hace uso amplio de la cita, quizá en ocasiones un poco exagerado. Cita en español o en inglés según el original. Las referencias bibliográficas propiamente tales vienen al final de cada volumen. Conoce bien a otros críticos y les da el crédito debido.

Sin embargo, debería haber establecido una red más amplia de relaciones y comparaciones de unos novelistas con otros, de unas obras con otras. Ha preferido dejar esto para el lector que, en definitiva, puede establecer estas relaciones por sí mismo, pues los materiales están aquí en el libro. En un plano relacionado con éste, tiene más éxito Schwartz. Este parece ser un crítico que conoce bien la novela europea y la de los Estados Unidos. A lo largo de su estudio va analizando el impacto que el realismo y naturalismo francés de Balzac, Flaubert y Zola, la novela rusa, alemana, italiana y española (Galdós y Baroja especialmente) tuvieron en la América de habla hispana. En el siglo XX este impacto vino de Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka, Graham Greene y de los novelistas norteamericanos particularmente Faulkner y Hemingway.

Ante la imposibilidad de analizar paso a paso toda esta obra, haremos algunos comentarios más concretos sobre su estudio de la «nueva novela». Tan pronto como vamos entrando en estos capítulos vamos viendo que nuestras perspectivas y horizontes se abren. Schwartz nos

hace salir de un repertorio más bien limitado de novelistas que nos eran familiares y que sin duda él comenta con amplitud y acierto (Asturias, Borges, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, Rulfo, Carpentier) para llevarnos al estudio de la obra esencial de Eduardo Mallea, Jorge Icaza, José de la Cuadra, Ernesto Sábato, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, Arturo Uslar Pietri, Teresa de la Parra, José María Arguedas, Juan Carlos Onetti, Agustín Yáñez, Juan José Arreola y otros muchos, que también forman parte del tan discutido «boom» latinoamericano y merecen toda nuestra atención y estudio. Lo cual no quiere decir que los pretendamos poner a la misma altura a todos ellos ni que todos sean igualmente geniales. Más bien, nos viene a decir Schwartz que no debemos reducirnos a leer o comentar unas cuantas figuras en voga (sean o no sean realmente geniales), que también debemos dedicarnos al estudio de los segundos. Todos contribuyen a la creación de ese amplio y valioso cuerpo literario novelístico que se está produciendo hoy día en el continente hispanoamericano.

Unas cuantas notas finales pueden completar nuestra opinión del libro. Schwartz ha incorporado todo el aparato crítico más estricto a su obra. Las notas vienen todas seguidas al final y no al pie de página (procedimiento más extendido hoy en los Estados Unidos que el otro). Uno de los elementos que hacen de la obra un manual valiosísimo son las bibliografías que completan cada volumen. Nada menos que 110 páginas de referencias bibliográficas (vol. 5, pp. 353-412; vol. II, páginas 365-417) ofrecen al estudioso una de las informaciones más amplias y selectas de que puede disponer. Estas páginas contienen en cada volumen una sección general sobre la novela hispanoamericana en su conjunto y a continuación amplias bibliografías por países y dentro de cada país por autores. Se incluyen libros, folletos y artículos de revistas, pero en general no reseñas de libros.

Pocos puntos negativos se le pueden dar al profesor Schwartz. Pero sí hay algunos. Ya hemos señalado la excesiva extensión de los capítulos. Se impondrían muchas más divisiones de las que ha hecho. Pero en otro orden hay hechos curiosos sobre el estilo y lengua de Schwartz. Aunque suponemos que su lengua nativa es el inglés, se ven, en algunos casos, curiosas influencias del español como en su uso de «treats of» con el sentido de «trata de». Más censurable es quizá su uso de términos españoles en inglés (como «costumbrismo», «criollismo», «reformismo», «ambiente», «pueblo»...). Son términos que tienen su adecuado equivalente en inglés y que no añadían nada al ser usados en español. Aún así, todos éstos son fallos muy secundarios que no afectan al contenido y calidad de la obra en sí. En su

conjunto, esta historia es la más amplia, sistemática y rigurosamente crítica de la novela hispanoamericana que conocemos. Sería innecesario añadir que no existe otra obra similar en lengua inglesa. Bien merecería incluso ser traducida al español para aquellos que no puedan leerla en inglés.

Antes de terminar quisiera añadir una palabra más sobre el autor y otro de sus libros recientes. Aunque no conozco al profesor Schwartz ni sus actividades, parece ser muy extremadamente dinámico en el campo de los estudios hispánicos. Hace ya cuatro años le publicaron otro libro en la misma editorial —Miami University Press— dentro de la colección «Hispanic-American Studies» (núm. 23), titulado *The Meaning of Existence in Hispanic Literature.* Consiste en una colección de ensayos ya aparecidos anteriormente en diversas revistas (particularmente *Hispania)* en torno a varios poetas, novelistas, ensayistas y dramaturgos españoles e hispanoamericanos: Machado, García Lorca, Aleixandre, Sender, Benavente, Casona, Buero Vallejo, Sastre, Ortega y Gasset, además de otros muchos, son objeto de varios estudios especializados, en los que Schwartz usa el mismo rigor crítico a que ya hemos aludido antes. Una amplia introducción de treinta páginas sirve de presentación y de elemento aleatorio de estos ensayos, excelentes cada uno de por sí, pero disconexos en su conjunto. Los esfuerzos del profesor Schwartz merecen nuestro aprecio y sus logros hasta el momento nuestra admiración.—*ANGEL CAPELLAN GONZALO (Hunter College of the City University of NEW YORK).*

EL DANDYSMO *

Así, con *y*, queda mejor, más dandy. Así lo ha adoptado Luis Antonio de Villena, el inteligente prologuista a los tres textos clave del dandysmo decimonónico.

En sus páginas introductorias (desvergonzadamente empañadas por un sinfín de irrespetuosas erratas) esboza Villena lo que fue, es y será el fenómeno del dandysmo, y lo hace desde dentro, como quien se compromete con una estética, decidido a que aquello que estudia obtenga un eco y resuene en la caja de su vida, resuelto a que un estudio

* «El dandysmo. Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurebilly (sic)», Ed. Felmar, «La Fontana Literaria», Madrid, 1974, 260 páginas.

planteado en superficie devenga audaz expedición espeleológica hacia el interior de sí mismo.

Es por eso por lo que importa un prólogo de un libro, por lo que alcanza significación paralela a las de los textos «sagrados» que acompaña. Por ello es por lo que este *Dandysmo* con virulenta errata en la poco elegante cubierta («d'Aurebilly» por «d'Aurevilly») merece toda la atención del lector avezado, pues no significa tan sólo la reedición de unos textos fácilmente asequibles bajo cualquier otra portada, sino el compromiso de un colector (que es, además, traductor de la zona del volumen correspondiente a Baudelaire) que trasciende su oficio para asumir el triste y glorioso empleo de intérprete interno del fenómeno cuyas manifestaciones literarias ha agrupado.

De los textos, poco hay que decir. *De la vida elegante,* de Balzac, y *El dandysmo,* de Barbey, se ofrecen al lector español en la versión que hace unos años publicara la editorial Afrodisio Aguado. Balzac, que era tan poco parecido a un dandy como Tersites a Alejandro, sublimaría quizá su pertinaz inelegancia, oponiéndola a su propia glosa de la elegancia perfecta. No creo que en su subconsciente hormiguease un Brummell frustrado. Balzac narraba y racionalizaba todo aquello que se ofrecía ante sus ojos (siempre me he preguntado de dónde sacaba el tiempo necesario para ver cosas que narrar y racionalizar, dado su horario de trabajo), y el fenómeno dandy flotaba en el ambiente europeo de su época: todavía envenenaba (o purificaba) la atmósfera aquel Brighton absurdo y *kitsch* del Regente y los desplantes de su *beau.* Pienso que no hay que complacerse en buscar otro sentido diverso del literal (y menos aún si enarbolamos la *Jolly Roger* del psicoanálisis) en el acercamiento de un individuo como Honorato al tema del dandysmo. El no se encontraría tan mal bajo el panículo adiposo y los incontrolados impulsos burgueses. Al menos, supo del acíbar de Amor, y ello en innumerables ocasiones. En lo que se refiere al atroz realismo de su literatura, piénsese en su descargo que era una enfermedad endémica en el mundo que le tocó habitar: pecó, pero debemos perdonarle. Muchos de los aforismos contenidos en su *Tratado de la vida elegante* tienen hoy la vigencia que tenían cuando se redactaron, en torno a 1830.

Barbey d'Aurevilly —el Valle-Inclán de los franceses— siente, al contrario que Balzac, el dandysmo como algo propio. En *La cortina carmesí,* de *Les Diaboliques,* delinea la figura del dandy por antonomasia en la persona del vizconde de Brassard, uno de sus disfraces en el mundo de la ficción. En 1844 publica su *Du dandysme et de Georges Brumell,* su obra capital sobre el tema y un luminoso texto de amenísi-

ma lectura. Aristócrata y monárquico, Julio Barbey d'Aurevilly jugó la hermosa baza del dandysmo «tradicional».

En Baudelaire, el dandysmo deviene ética de sí mismo. Etica de una estética depravada, moral de un sueño enfermo, pero armonioso. Con Baudelaire el dandysmo adquiere un aire metafísico. Cruzado con el *maudit,* el dandy baudelairiano es más amargo que los precedentes. Es como si Brummell, de repente, se convirtiese en personaje de las obras de Sade sin dejar de ser Brummell. Postura, gesto, tipo, manera, pero también crepúsculo, desesperanza y soledad. Villena lo ha dejado escrito (pág. 50) en líneas insustituibles: «Un ser que sufre, que se derrota bajo su brillo, aunque sepa hacer de su dolor una caligrafía de arte. Un ser insatisfecho. A pesar del desdén de sus palabras. Metáfora, discurso, máscara, sólo se salva en ese fulgor y en ese fulgor se derrota. Sombra y luz. Adoración y hastío. Tal es el dandy. Porque es bien cierto (enajenado, brillante, déspota, egocéntrico, rebelde), es bien cierto, que ningún dandy es feliz.»

La idea-base que Villena desarrolla en su prólogo no cabe duda de que es la inherencia del dandysmo a un tipo de hombre en general, sin limitaciones tópicas ni temporales. La idea no puede ser más sugestiva. Si la aceptamos como punto de partida, todo un mundo de invención nos otorgará sus favores, inmejorable *sparring* de nuestra fantasía: nos estará permitido imaginar *ab ovo* toda una dinastía de dandys, y nadie nos tildará de insensatos.

A Villena, lógicamente, hubo de tentarle su idea, y se refirió en el apartado «Un esbozo histórico» a ciertas figuras aisladas que, según él, constituirían hitos o jalones en la historia del dandysmo. El Alcibíades de Plutarco, por caso, es desde luego un dandy, lo mismo que el Catilina de Salustio. No olvidemos al extravagante Filipo el Arabe, emperador de Roma, ni al inevitable Juan de Tassis, conde de Villamediana. Quizá la historia del dandysmo —su objetividad y su ciencia— no dependa sino de la imaginación de quien la traza. Pero eso ocurre en todas las historias, quiéralo o no el método dialéctico. Me gustaría dirigir desde aquí al sabio e imaginativo Villena un ruego, o tal vez una sugerencia: ¿Por qué no se decide a acometer por extenso tan fantástica empresa, y nos ofrece en uno o varios volúmenes lo que bien podría llamarse *Una fabulación diacrónica del dandysmo?* Semejante estudio sería a todas luces bien recibido.

De cualquier forma, su «Introducción» presente es ya un texto notable, rico de expresión y amplio de contenido, inspirado, comprensivo e inteligente. Sobre *El dandysmo* acaba de aparecer en librerías un libro paralelo al que nos ocupa, prologado por S. Clotas. En él se incluyen los mismos textos de Balzac, Baudelaire y Barbey, pero el prólo-

go es sensiblemente más breve y, por tanto, menos ilustrativo. Parece que ha llegado con fuerza a nuestros pagos la rebeldía estética del dandy.

El dandysmo, fenómeno curioso y muy *à la mode,* no deja de ser un estupendo síntoma de decadencia, que es lo propio en esta sociedad occidental de la segunda mitad del siglo XX. A mí se me antoja una excusa admirable para dar rienda suelta a la imaginación y rescatar de la caverna platónica a todos aquellos arquetipos que nos sean simpáticos, o que contribuyan a hacer más cómoda —más bella— nuestra existencia. Unos fabulan héroes. Otros construyen espléndidos palacios de ficción para albergar a espléndidas mujeres. Otros, en fin, fabrican dandys. Lo que hay que procurar es la desenvoltura en el manejo de cada lenguaje y, por favor, no confundir el secular silencio del oráculo con una voz bien modulada. El dandy, sí, ¡qué vivo está, qué divertido es! Su talante conlleva el riesgo y el prestigio de toda aventura.

Interceder por el dandysmo me parece una buena acción. Por todo ello, se me ha hecho agradable la lectura del libro colectivo que nos ocupa, donde Balzac, Villena, Baudelaire y Barbey nos hablan de la magia cortés de sus ademanes con palabras mágicas y corteses.— *LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 38. MADRID-1).*

ISABEL MERCEDES CID DE SIRGADO: *Afrancesados y neoclásicos.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid.

Este libro lleva un subtítulo: «Afrancesados y neoclásicos (su deslinde en el teatro español del siglo XVIII)». Se trata, pues, de deslindar y distinguir dos corrientes que aún entre las personas cultas suelen confundirse y que se producen ambas en España en el siglo XVIII.

La autora pretende y consigue puntualizar algunos errores de la crítica, especialmente extranjera, que solamente reconocen influjo de los clásicos griegos y latinos (la *Poética,* de Aristóteles, y el *Arte Poética,* de Horacio), en Italia, Francia e Inglaterra; y niegan que se diese tal influjo en España, Portugal y Alemania. Para deshacer este error, la autora ha de remontarse primero a los siglos XVI y XVII, aunque ya se encuentren vestigios y elementos de clasicismo en Alfonso X el Sabio y el Arcipreste de Hita y aun otros muchos autores y obras que no se citan, como *La Celestina.* Al contrario, quizá aquí se interpretó mejor el profundo sentido de ambos tratados porque,

como dice la autora: «Ninguno de los dos tratadistas tuvo la intención de sentar reglas inflexibles», como era de esperar de su claro talento y comprensión de lo que es el Arte. Ya Horacio en su *Epístola* ad Pisones proclama que la libertad y la audacia son prerrogativa de poetas y pintores: *Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.* Y de esta libertad horaciana usaron ampliamente Calderón, Tirso, Lope de Vega y todos los grandes clásicos españoles.

Empieza el libro con la exposición de algunas ideas del Estagirita en su *Poética,* citado según la traducción española del siglo XVIII hecha por Joseph Goya Muniain, que, aunque interprete a su manera algunos términos del original griego, le es fiel en las ideas esenciales. Después se examina brevemente el *Arte Poética,* de Horario, y a continuación los comentarios italianos de Minturno, Escalígero y Castelvetro, en los cuales ya se añaden nuevos preceptos que no se encuentran en Aristóteles, como el de las famosas tres unidades. Seguidamente se recorren los comentaristas españoles de los siglos XVI y XVII, que fueron insignes y numerosos, como Páez de Castro, Vicente Mariner, Alonso Ordóñez, Pedro Mártir Rizo, etc. Como se ve, no tienen fundamento alguno las afirmaciones de Spingarn, Saintsbury y Vernon Hall, que suponen gratuitamente que no hubo en España conocimiento y estudio de los clásicos. Más bien diríamos que nuestros clásicos entendieron lo que hay de esencial y permanente en la doctrina horaciano-aristotélica y no incurrieron en el yerro que señala la autora en la página 291: «Cómo los textos originales clásicos fueron confundidos, refundidos, añadidos y a veces mal interpretados por las mismas autoridades renacentistas, que tomaron sobre ellas mismas la labor no sólo de redescubrir a Aristóteles y a Horario, sino de elevarlos al pedestal de oráculos.»

Después de un breve recorrido por el neoclasicismo francés, la autora estudia detenidamente la *Poética,* de Luzan, analizando sus dos ediciones: la de 1728 y la de 1789, entre las cuales hay profundas divergencias ideológicas, que minuciosamente se estudian. Algunas de las teorías de Luzan no pueden menos de chocarnos como cuando insiste pesadamente en la *utilidad* de la poesía, como si la perfecta inutilidad del arte puro no fuese su más inequívoco signo de grandeza. Pero esto más que a él habría que atribuirlo al ambiente prosaico y pedestre de su época. De todas formas, del análisis de Isabel Mercedes Cid se deduce claramente que en Luzan no hubo afrancesamiento, sino propia y original personalidad, dentro de la indudable inspiración italiana de Muratori.

Aunque el principal estudio de la autora se centra en Luzan, examina brevemente otros tratadistas extranjeros, Batteux y Blair, y espa-

ñoles, como Quintana y Martínez de la Rosa. Arrieta, traductor español de la obra de Batteux, rectifica agudamente muchos juicios anteriores sobre el teatro español del siglo XVII. Lo considera en aquel momento (el siglo XVIII) «la mina más fecunda de nuevas ideas» de la cual se aprovechan y con la cual se enriquecen los países que más lo detractan.

La obra de Isabel Mercedes Cid puntualiza muchas ideas vagas y confusas sobre el neoclasicismo y afrancesamiento español en el siglo XVIII. Demuestra claramente que «no hubo sistemática comunicación entre Francia y España hasta muy adentrado el siglo XVIII, especialmente en la segunda mitad» (p. 223). Los elementos afrancesados lo son, en general, más de forma que de fondo, y 1763 es «la fecha que, aproximadamente, coincide con el influjo directo y continuo de las ideas francesas en la península» (p. 238), que, por otra parte, se ciñe a las clases altas e intelectuales, y aun esto en cuanto a la forma y no los temas, que son siempre genuinamente españoles. Como dice la autora, «la lista de obras que por refundición de temas del Siglo de Oro, o por tradición histórica legendaria española, se escribe durante el neoclasicismo hispano sería interminable». Queda así ceñido a sus estrictos límites el afrancesamiento español del siglo XVIII, que, a primera vista, parece mucho menor del que ejerció Francia en la época radiante de su historia sobre el resto de Europa.—*JAIME DE ECHANOVE GUZMAN.*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

MARUXA VILALTA: *El otro día, la muerte».* Serie el Volador. Joaquín Mortiz. México, 1974.

Nos encontramos ante la obra de lo que podría constituir el surgimiento de una nueva generación de narradores hispanoamericanos. *El otro día, la muerte,* nos muestra en su autora el dominio de unos materiales narrativos dúctiles a sus deseos por introducir al lector en un mundo de imágenes cambiantes y en las que por un hilo conductor de narración de una clara naturaleza surrealista nos va conduciendo por una serie de situaciones de aparente irrealidad hasta hacernos desembocar en una dimensión en que los hechos cotidianos, sin abandonar la doble vertiente de su realidad cifrada, conforman un acontecer

narrativo que nos enfrenta a una trama de símbolos en que la muerte adquiere personificación sustentadora del hecho vital.

La raíz surrealista no es sino el medio que le permite a Maruxa Vilalta ir cercando la realidad hasta que ésta se nos llegue a convertir en hecho ineludible, tan ineludible como el significado de la muerte misma. La muerte no abandona en los relatos de Maruxa Vilalta el sentido de símbolo con que ella entremezcla realidad y ficción, pero tampoco deja de ser un medio de la expresión vital.

El libro lo componen un prólogo y cuatro relatos: «Diálogo del Narrador, la Muerte y su Invitado», «Romance de la Muerte de agua», «Aventura con la Muerte de fuego» y «Morir temprano, mientras comulga el general». Un espectro de dualidad es la constante que cruza estos relatos; de ella surge la presencia de los personajes que se mueven en una atmósfera intemporal. Por momentos, al leer el libro, nos parece estar ante unos relatos pertenecientes a algún escritor inscrito dentro de la narrativa del cuento victoriano. Mezclados con referencias que nos sitúan en el presente nos vemos de pronto sumidos en el brumoso contorno de la novela gótica. «De manera que llamó al castillo: arregló una cita por teléfono. Ella, para conquistarlo, se pretendió joven y entre sus gasas negras dejó que asomara una roja sangre. En el cuello blanco se clavó un murciélago recién nacido, aún vivo y palpitante.»

De lo que no cabe duda al leer este libro de Vilalta es su hábil manejo de realidad e irrealidad, su sentido de la mesura narrativa que le permite llegar a resultados de un claro valor literario y sin que éste se vea disminuido por los elementos barrocos que utiliza en el contexto de sus relatos, y que, por el contrario, contribuyen a jugar un papel importante en su mancomunión con los otros, los debidos a la realidad cotidianas.—*G. P.*

MERCEDES REIN: *Cortazar y Carpentier*. Colección Esta América. Ediciones de Crisis. Buenos Aires, 1974.

Transferir a un orden de exploración valorativa la realidad textual que se encuentra inmersa en la obra de estos dos creadores es, debido a sus aportes fundamentales y al concepto narrativo de la nueva literatura en lengua castellana, una labor que de por sí compromete a una verdadera toma de conciencia de los factores que han

condicionado la aparición de lo que se podría definir como una nueva conciencia estética del escritor. El hecho de que estos dos autores pertenezcan a un ámbito geográfico común desde el punto de vista continental, nos enfrenta a una doble interpretación, tal vez diferenciada en una matización de índole expresiva, pero de ninguna manera por completo divorciada de un enraizamiento al carácter esencial que ha conformado la nueva narrativa sudamericana, es decir, la toma de conciencia por convertir la creación literaria en una naturaleza menos híbrida y subyugada a los modelos generados fuera de la realidad condicionante del escritor enfrentado a su auténtico mundo vital.

Este libro de Mercedes Rein, al abordar el estudio de la obra de Cortazar y Carpentier, nos viene a poner de manifiesto la existencia de una actitud común que, a pesar de planteamientos creadores aparentemente dispares, se halla en el trasfondo de la obra de estos dos escritores. Hay en la obra de Cortazar y Carpentier más puntos de contacto de los que el conocimiento superficial de sus obras podría entregarnos. En ella la experiencia narrativa encuentra su anclaje en personajes traductores de un tipo de vivencia que obedece a la búsqueda de una integridad que sirva de referencia vitalizadora y al mismo tiempo capaz de constituirse dinámica de unos cambios no solamente circunscritos a la naturaleza anímica de unos seres, sino a la realidad de un mundo circundante que los ha marcado, confiriéndoles una determinada visión de los hechos en los que se encuentran y que por la propia intensidad de sus circunstancias conllevan la carga de tensiones capaces de convertirse en discurso narrativo.

El mérito de este estudio de la escritora uruguaya, de una amplia y conocida labor como crítico de la literatura hispanoamericana, es la búsqueda de una suma de características definidoras de la personalidad expresiva y vital de estos dos escritores. Los medios que Mercedes Rein utiliza para su trabajo son, y aquí reside su interés, los de una amplitud de lo estrictamente literario proyectando su indagación a los significados sociales que se hallan en la obra de Cortazar y Carpentier. El estudio más exhaustivo es el destinado a objetivar la obra de Cortazar, esto dicho sin desmerecimiento del estudio más breve, pero igualmente lúcido, dedicado al estudio de Alejo Carpentier.—*G. P.*

LITERATURA Y PRAXIS EN AMERICA LATINA. Monte Avila Editores C. A. México, 1975.

Un conjunto de seis trabajos debido a otros tantos críticos dan cuerpo a este volumen de indudable importancia para un mayor entendimiento y conocimiento real del papel que la literatura y el creador juegan dentro del contexto social y político del medio cultural latinoamericano. El origen de estos trabajos lo constituyó el coloquio organizado por el *Seminario de Romanística* de la Universidad de Bon. El objetivo del congreso: «tratar de esclarecer los mecanismos de funcionamiento de la literatura en el seno de la sociedad latinoamericana» traduce el interés que tiene la creación literaria en un sector social profundamente conmovido en todos sus estratos. Esto obligó a que las intervenciones de los participantes en este congreso tuvieran una gran variedad de interpretaciones del problema que les reunía, lo cual debido a su propia naturaleza y al sitio —el continente europeo marginado de la problemática geografía— en que se trataba de dilucidar nos permite la comparación de una serie de opiniones, algunas de las cuales si no nos traducen la raíz verdadera del problema en que se puede encontrar inmerso al hecho creador en el continente latinoamericano, nos permiten conocer la realidad contradictoria que surge entre literatura y praxis en un contexto social en que el hecho político adquiere cada día una más nítida preponderancia dentro del ámbito de la creación, y no solamente en el plano literario, sino en todas sus innumerables vertientes.

Avalan este volumen las firmas que lo componen y los trabajos numerosos que cada uno de sus autores ha realizado en el campo de la investigación literaria. En esta oportunidad los nombres corresponden a Fernando Alegría, Noé Jitrik, Rafael Gutiérrez, Grirardot, Marta Traba y Angel Rama. Aparte de los de los ensayistas aquí citados, en la introducción se nos aclara que en este coloquio participaron otros nombres, entre los que se menciona al cubano José Antonio Portuondo, al profesor peruano Alberto Escobar, el escritor argentino David Viñas, el filósofo peruano Li Carrillo y el del narrador colombiano Clemente Airó. No se especifican las razones que han existido para que sus intervenciones no contaran en el presente libro, pero las intuimos justificadas por razones de importancia.

Desde luego, el material crítico que se reúne en este volumen, por su indudable importancia, sería materia de un más pormenorizado estudio, ya que en todas las intervenciones existe una voluntad de esclarecimiento del proceso creador, que si bien puede estar cir-

cunscrito en esta ocasión al continente sudamericano, no por ello deja de proyectarse en un plano más amplio de la creación literaria y su compromiso con el desarrollo histórico y social de la sociedad contemporánea.—*G. P.*

ISAAC GOLDEMBERG y JOSE KOZER: *De Chepen a la Habana.* Editorial Bayú-Menoráh. Nueva York.

Un profundo y dolorido desarraigo, un amargo saldo de irrecuperables pérdidas atraviesan los poemas que componen este libro, debido a dos poetas que podríamos inscribir en la más reciente generación sudamericana. Una serie de consecuencias vitales se entrecruzan y unen estos poemas; dos voces diferentes, pero profundamente mancomunadas en la búsqueda de una expresión poética, que por caminos diferentes se encuentran en el hallazgo que define y otorga autonomía a cada uno. Podríamos decir que lo que más les une es su común origen judío, pero esto sería hilar demasiado fácil en la explicación de esa atmósfera que indaga una originaria configuración y que es como la dinámica que moviliza el sentido de aprehensión de una realidad que parece escaparse para dejar como remanente sólo el valor de su propio contenido poético. Lo que sí podríamos apuntar como lazo de unión es una desolación heredada, común a todo individuo inmerso en el exilio, un exilio que ha habitado la infancia y que ha sido vivido por un continuo recordar ajeno; los padres de ambos poetas son seres que girarán siempre los poemas con la carga del sueño y la añoranza de unas ciudades que se resisten a convertirse en pasado, pero que tampoco tienen la dureza y la agresividad del presente, la cual es examinada por estos dos poetas.

En los poemas de Goldemberg la tragedia despierta un tono de lenta rutina, desolada y tensa que se busca entre dos mundos, que palpa indagando en los pequeños detalles, en lo cotidiano, en el origen de un presente que solamente muestra su perfil; la pulpa agria de la ansiedad:

Padre:
qué lejos vas quedando en mí
como cuando decías vámonos a casa
después de largos sábados de candelabros.
Por tu rostro ha caminado el desierto
y mi madre duerme
con el oído atento a una queja.

En los poemas de Isaac Goldemberg los elementos poéticos se nos muestran apacibles: un curso que recorre sus riberas y en cuya tranquila, diríamos hasta suave superficie que refleja los hechos cotidianos de una vida, no podemos dejar de presentir la existencia de una oculta corriente de profunda expresividad poética.

En los poemas de José Kozer puede que, como hemos dicho antes, estén similares raíces conformadoras de imantación poética, semejantes hechos circunstanciales, pero se diferencia de Goldemberg en la carga de denuncia directa que adquiere su poesía. En ella el condicionante de un exilio personal que se suma a otro, recibido como dolorosa experiencia heredada, hace que los poemas de Kozer aumenten en una búsqueda de tensión textual, se hagan directos, violentando su propia realidad y la realidad de circunstancia de su desgajamiento de la raíz más auténtica y palpable, la que se halla en el lugar de infancia, y a la que regresa en la mayoría de sus poemas. Cuba, para este poeta actual de Cuba —la redundancia no es gratuita—, es un continuo cuestionarse lo esencial de su realidad de trasplantado, de marginado, que con el tiempo ha ido adquiriendo su verdadera y auténtica dimensión:

Mi patria es Cuba también,
desde que en 1927 emigrara mi padre el polaco,
pusiera su óbolo de sangre en noches clandestinas de marxismo,
una sastrería en la calle Villegas.
Yo también, mambises, capitanes, dictadores,
nací aledaño a un corrupto prostíbulo,
se me aguaron los ojos con Martí,
puse la esperanza en las montañas.
Hoy acepto los trastornos de la historia.
Quemo los puentes, voy de Cuba a Cuba.

La procura por llegar a una dimensión expresiva que sea espejo fiel, dúctil material capaz de traducir toda esa carga de amplio espectro emocional que late en la poesía de José Kozer, se hace comunicación y dolorido entorno.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8, 3.º. MADRID-16).*

CONVOCATORIA DEL XIII PREMIO DE POESIA "LEOPOLDO PANERO" CORRESPONDIENTE AL AÑO 1975 DEL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por decimotercera vez, el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1975, con arreglo a las siguientes:

BASES:

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español y sean originales e inéditos.

2.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio, dos fotografías y *curriculum vitae.*

5.ª Los trabajos mencionados en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1975 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al señor jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3. España.

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1975.

7.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de 150.000 pesetas.

8.ª El Jurado será nombrado por el señor presidente del Instituto de Cultura Hispánica.

9.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1976, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

10. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de 2.000 ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de 50 ejemplares.

11. El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no será en ningún caso inferior a 1.000 ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensa del primer ejemplar de la obra.

12. El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

13. El Jurado podrá proponer al señor presidente del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados por orden de méritos.

14. De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el señor director de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a 1.000 ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensa del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de 25 ejemplares.

15. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 29 de septiembre de 1976, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el señor jefe del Registro General a su destrucción.

16. Se entiende que con la presentación de los originales, los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del jurado, siendo eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten a las mismas.

Madrid, mayo 1975

PREMIO DE POESIA "LEOPOLDO PANERO" CORRESPONDIENTE AL AÑO 1974

La poetisa argentina MARIA JULIA DE RUSCHI ha obtenido el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1974 del Instituto de Cultura Hispánica, por su trabajo titulado «POLVO QUE UNE».

El Jurado, cuya presidencia la ostentaba don Dámaso Alonso, director de la Real Academia Española, delegada en don Luis Rosales, poeta y miembro de la Real Academia, estaba integrado por don Juan Ignacio Tena Ybarra, director del Instituto de Cultura Hispánica; don Héctor Rojas Herazo, poeta y escritor colombiano; don José Luis Prado Nogueira, poeta, premio «Leopoldo Panero» 1965; don José Alberto Santiago, poeta argentino, premio «Leopoldo Panero» 1972; don Ramón Pedrós, poeta, premio «Leopoldo Panero» 1973, y como secretario, el director de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica, don José Ruméu de Armas.

MARIA JULIA DE RUSCHI nació en Buenos Aires (capital federal), en 1951, donde actualmente reside. Entre sus obras publicadas figura el libro de poesía titulado *Amanecer cerca.* María Julia de Ruschi, joven universitaria, es autora de varias publicaciones en revistas, así como del libro inédito *Biografía, ensayo y antología de la poesía de Sylvia Plath.*

Domicilio: Avenida del Libertador, 2.330, 2.° B. Buenos Aires (capital federal). República Argentina.

Entre las 196 obras presentadas a concurso, el Jurado acordó seleccionar como finalistas dos trabajos: uno presentado bajo el lema «Juego y símbolo» y titulado *Ejercicios de contrapunto,* y otro presentado bajo el lema «Nadie» y titulado *Caducidad del fuego.*

Conforme a las bases 13 y 14 de la convocatoria, se procedió a abrir las plicas correspondientes. Resultaron ser sus autores don Salustiano Masó, de nacionalidad española, y don Pedro Shimose, de nacionalidad boliviana.

PREMIOS DE POESIA "LEOPOLDO PANERO"

1963: FERNANDO QUIÑONES, por su trabajo *En vida.*

1964: Declarado desierto.

1965: JOSE LUIS PRADO NOGUEIRA, por su trabajo *La carta.*

1966: RAFAEL GUILLEN, por su trabajo *Tercer gesto.*

1967: AQUILINO DUQUE JIMENO, por su trabajo *De palabra en palabra.*

1968: FERNANDO GUTIERREZ, por su trabajo *Las puertas del tiempo.*

1969: ANTONIO FERNANDEZ SPENCER, por su trabajo *Diario del mundo.*

1970: FERNANDO GONZALEZ-URIZAR, por su trabajo *Los signos del cielo.*

1971: FRANCISCA AGUIRRE, por su trabajo *Itaca.*

1972: JOSE ALBERTO SANTIAGO, por su trabajo *Formalidades.*

1973: RAMON PEDROS, por su trabajo *Los cuatro nocturnos y una lenta iluminación cerca de Cherbourg.*

1974: MARIA JULIA DE RUSCHI, por su trabajo *Polvo que une.*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA
Avenida de los Reyes Católicos. Teléf. 244 06 00 (232)

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.000	24
Dos años	1.800	46
Cinco años	4.000	96
Ejemplar suelto	100	2
Ejemplar suelto doble	200	4
Ejemplar suelto triple	250	5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. ....
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas de compromete

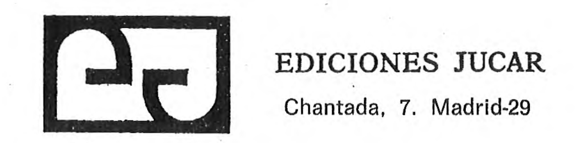
a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.



NARRATIVA

COLECCION LA VELA LATINA

Eduardo BLANCO-AMOR: *La parranda.*
J. A. LABORDETA: *Cada cual que aprenda su juego.*
Xosé NEIRA VILAS: *Memorias de un niño campesino.*
Jean THIERCELIN: *Don Felipe.*
Thomas MANN: *Travesía marítima con Don Quijote.*
H. P. LOVECRAFT: *El sepulcro.*
Francisco CARANTOÑA: *La libertad de los tejones.*

COLECCION AZANCA

Max AUB: *Pequeña y vieja historia marroquí.*
William BURROUGHS: *Las últimas palabras de Dutch Schultz.*
Gonzalo SUAREZ: *Trece veces trece.*
Mariano ANTOLIN RATO: *Cuando 900 mil Mach aprox.*
Félix GRANDE: *Parábolas.*
Carlos Edmundo DE ORY: *Basuras.*
J. M. ALVAREZ FLOREZ: *Autoejecución.*
William BURROUGHS: *Nova Express.*
John UPDIKE: *Parejas.*
William BURROUGHS: *Exterminador.*
Mariano ANTOLIN RATO: *De vulgari Zyklon B manifestante.*

BIBLIOTECA JUCAR

Alfonso SASTRE: *Las noches lúgubres.*
Amós TUTUOLA: *El bebedor de vino de palma.*
VOLTAIRE: *El ingenuo.*
DOSTOYEVSKI: *Memorias del subsuelo.*
Vladimir NABOKOV: *El ojo.*
Gabriel CELAYA: *Lázaro Calla.*
Fiodor DOSTOYEVSKI: *Memorias de la casa muerta.*
Anne BRÖNTE: *La dama de Wildfell Hall.*

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE

JUAN CARLOS ONETTI: *Felisberto Hernández.*

LUIS Y ANTOLIN GONZALEZ DEL VALLE: *La ficción de Luis Romero.*

RODOLFO ALONSO: *La vida no es un cuento narrado por un idiota.*

ANTONIO ESCOHOTADO: *Sentido común y sentido.*

LUIS ALBERTO DE CUENCA: *Siete poemas.*

RAUL CHAVARRI: *Un realista de los años setenta.*

RAMON NIETO: *Cantata para el 27 domingo después de Trinidad.*

CARLOS E. ZABALETA: *Narradores peruanos: la generación de los cincuenta.*



PRECIO DEL EJEMPLAR:
100 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO